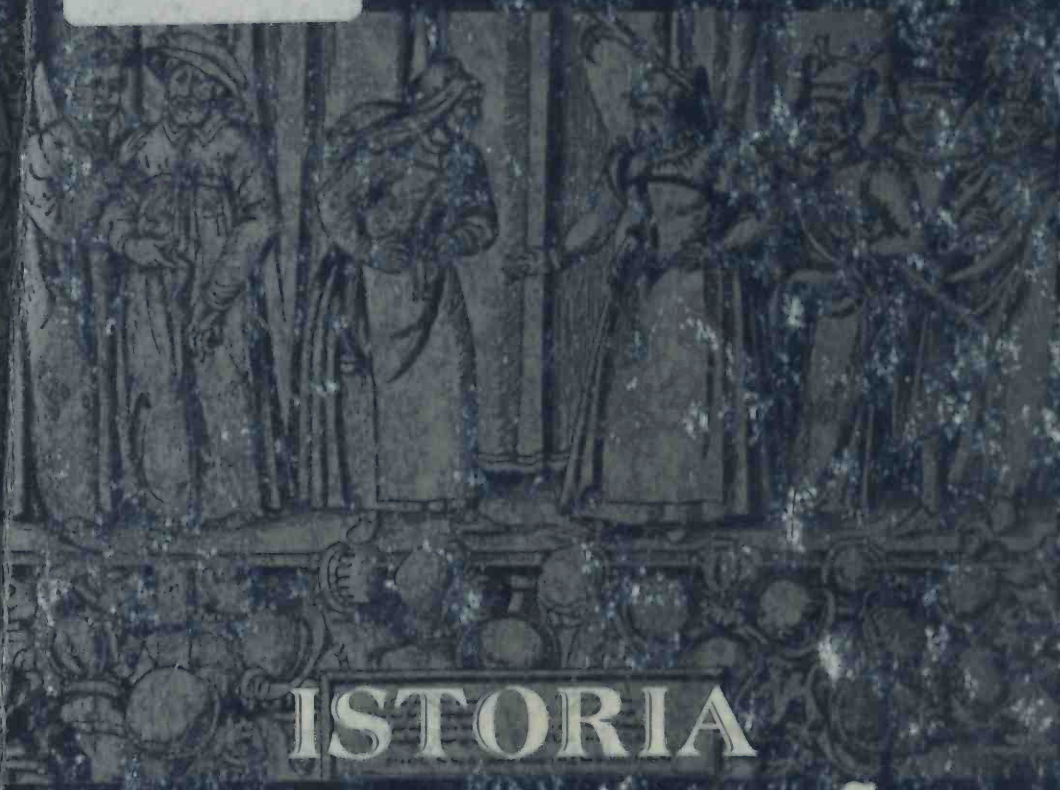
ION ZAMFIRESCU

792
Z25 vol. 2



ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

VOLUMUL II

EVUL MEDIU • RENAȘTEREA

III 280.507

ALFA

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
III 280.507

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ION ZAMFIRESCU

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

volumul II

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta: *Mihaela Chiriță*
Redactor: *Sorin Singer*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
ZAMFIRESCU, ION
Istoria universală a teatrului / Ion Zamfirescu.
- Craiova: Aius, 2002, vol. 2
(Imprimeria Editurii Aius)
488 p.; il.; 24 cm. - (Thalia)
ISBN 973-9490-59-X; 973-9490-78-6;
82.09-3

© Editura Aius Craiova, 2002. Reproducerea interzisă.
Toate drepturile rezervate editurii şi autorului.

Adresa editurii: 1100 Craiova, Bd. N. Titulescu, bl. 46, ap.7
tel./fax.: 051-196136; e-mail: editura@aius.ro, web: www.aius.ro

Lucrare apărută cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor,
al Fundației culturale „W. Shakespeare" şi al SIF Oltenia

ISBN 973-9490-59-x
ISBN 973-9490-78-6

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2 25

ION ZAMFIRESCU

384662

ISTORIA UNIVERSALĂ A TEATRULUI

384607

VOLUMUL II
EVUL MEDIU
RENASTEREA

EDIȚIA A II-A
ÎNGRIJITĂ DE
RODICA ȘI ALEXANDRU FIRESCU

376855
B.C.U. IASI

alius

ACU

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Autorul şi editura exprimă calde sentimente de gratitudine Ministerului Culturii şi Cultelor, Fundaţiei culturale „W. Shakespeare" şi SIF Oltenia pentru contribuţiile generoase la editarea acestei lucrări.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

22 MAR 2005

CAPITOLUL I

CADRUL MEDIEVAL DE EPOCĂ

1. Preliminarii

Volumul de faţă îşi propune să trateze despre fenomenele de teatru, pe baza formelor corespunzătoare de literatură dramatică, în orânduirea feudală şi într-o întinsă parte a Renaşterii.

Către secolul al IV-lea, orânduirea sclavagistă îşi încheia existenţa istorică. I-a urmat o orânduire nouă, determinată de modul de producţie feudal.

Ne referim la o perioadă lungă, situată între secolele V-XVI, în care s-au petrecut fapte de seamă, cu consecinţe istorice adânci: instituirea feudalităţii cu aducerea ţărănimii în situaţia de masă iobagă, lupte de clase şi dese răscoale ţărăneşti împotriva stăpânilor feudali, migraţii de popoare, instituiri de regate noi, încercarea lui Carol cel Mare de a reconstitui cu forţe germanice vechiul imperiu roman, intrarea în istorie a unor noi popoare şi culturi europene, luptele dintre papi şi împăraţi, coaliţia unor popoare vest-europene împotriva Islamului şi organizarea de cruciade, formarea primelor state naţionale, apariţia şi creşterea oraşelor, recucerirea controlului european asupra Mării Mediterane, minarea definitivă a păgânismului, dominaţia instituţiei ecleziastice ş.a. – o acţiune istorică uriaşă, cu reflexe şi urmări în toate domeniile de afirmare ale vieţii europene.

Începând din secolul al VIII-lea, prin piedicile puse de expansiunea islamică navigaţiei pe Marea Mediterană, comerţul european se îngreuna. Celelalte căi de comerţ, terestre şi fluviale, nu erau în măsură să acopere şi să compenseze pierderile suferite. Categoria negustorilor, pentru moment, era constrânsă să-şi încetinească activitatea. O dată cu stagnarea ei, avea să stagneze şi viaţa oraşelor. Unele cetăţi romane erau încă în fiinţă; funcţionau însă mai mult ca sedii de administraţie diocezană decât ca puncte comerciale. Arhiepiscopii şi episcopii, înconjuraţi de slujitorii lor clericali, îşi păstrau reşedinţele; dar, ca viaţă economică şi municipală, semnificaţia acestor cetăţi se reducea din ce în ce mai mult. Sărăcia se întindea

mereu. Numerarul în aur se rărise simţitor; de aceea, carolingienii s-au văzut siliţi să pună în circulaţie monedă de argint. Ruptura cu economia antică este vizibilă; o alta nouă se pregăteşte să-i ia locul.

Prin stingerea vechii economii, cu punctele ei de sprijin în viaţa cetăţilor, părţi mari din Europa occidentală vor rămâne regiuni exclusiv agricole. Pământul constituie acum singura sursă de subzistenţă şi de înavuţire. Toţi, de la împărat până la ultimul dintre supuşii acestuia, trăiesc doar din produsele lui. Întreaga existenţă socială se află în funcţie de posesiunea pământului. Aparatul militar şi administrativ al statului se sprijină pe proprietatea agrară. Armata se recrutează dintre deţinătorii de fiefuri; demnitarii importanţi, dintre marii proprietari. În asemenea condiţii, e greu ca şeful de stat să-şi mai poată menţine întreaga lui autoritate. Ca principiu, suveranitatea continuă să existe; în realitate, însă, situaţia ei devenise precară. Pe feuda sa, fiecare senior se considera un suveran; era gelos deopotrivă de patrimoniul ca şi de puterea lui.

În situaţia creată de asemenea stări de lucruri s-a dezvoltat o lume feudală, în care biserica va deţine roluri importante, atât în viaţa politică a vremii cât şi pe planul manifestărilor ei de cultură.

Faptul ne interesează de aproape; apariţia şi dezvoltarea mişcării dramatice medievale s-au produs în strânsă dependenţă de acest proces istoric.

Biserica medievală şi-a fixat axa generală a politicii ei romane între secolele V-VII, având ca puncte de sprijin guvernările pontificale ale lui Leon cel Mare (440-464) şi Grigore cel Mare (590-606). Această politică urmărea să impună o întâietate autoritară a papalităţii, să asigure independenţa bisericii faţă de puterea civilă, să exercite o influenţă predominantă asupra noilor populaţii venite pe cale de migraţiune şi să susţină o vastă acţiune de propagare a doctrinei creştine. Pentru ca un asemenea program să devină realizabil, biserica avea nevoie de organizări şi măsuri adecvate. Drept urmare, ea s-a constituit în societate a credincioşilor; în cadrul acesteia pentru „a-şi mântui sufletele", toţi erau ţinuţi să accepte administraţia forurilor ecleziastice, cu disciplina şi rigorile ordonate de acestea. De aici o dublă necesitate, cu manifestări paralele: să se întemeieze monarhia pontificală şi să se asigure paza dogmelor, printr-o reţea întinsă de organizări şi mijloace constrângătoare.

Biserica avea în posesia ei domenii imense; cu timpul, acestea întrecuseră pe acelea ale nobilimii propriu-zise. Stăpânea mai mult de o treime din totalul pământurilor cultivate. Ofrandele credincioşilor şi ale pelerinilor îi întreţineau şi un patrimoniu monetar, pe lângă cel funciar; aceasta îi dădea putinţa să se afle la adăpost în vremuri de lipsă şi să acorde împrumuturi uzurare laicilor. Starea de ignoranţă din societate făcea ca biserica să rămână singura instituţie ai cărei slujitori puteau să întrebuinţeze cele două instrumente de bază ale culturii: cititul şi scrisul. Aşa fiind, regii şi principii se vedeau neîncetat siliţi să recurgă la serviciile ei. Personalul instruit al cancelariilor de stat - secretari, notari ş.a. - se recruta dintre clerici. Timp de trei secole - secolele IX-XI - aproape întreaga administraţie statală

s-a aflat în mâinile clericilor. Domeniile bisericii erau administrate mai bine decât domeniile seniorilor. Se ţineau registre, cu evidenţa veniturilor şi a cheltuielilor; pe domeniile lor, seniorii nu izbutiseră să introducă o asemenea ordine.

Ca formă de organizare, biserica a preluat cadrul administraţiei imperiale, cu provinciile şi cetăţile ei. Încă din timpul imperiului, scaunul episcopal de la Roma, căpătase un drept de preeminenţă asupra celorlalte; evul mediu a amplificat acest drept, adăugându-l la prestigiul cetăţii de reşedinţă a papalităţii. La început, s-au afirmat prin opoziţie două concepte de superioritate: unul de ordin republican, al conciliilor, şi altul de natură monarhică, al papei. După o perioadă de oscilări, în care ambele sisteme păreau destul de puternice, Roma a izbutit să organizeze societatea creştină după modelul unei monarhii. Din această clipă, respectarea strictă a dogmei a devenit cuvânt de ordine. Ideea de liber-examen era exclusă din capul locului. „Credinţa" devenea obligatorie. Creştinul trebuia în aşa fel educat, încât să considere subordonarea lui faţă de poruncile bisericii drept o condiţie primordială şi necesară a „mântuirii".

Pământul - afirma doctrina bisericii - a fost dat oamenilor de către divinitate, pentru ca aceştia să aibă cu ce trăi în cursul pregătirii lor pentru „ispăşirea veşnică". Scopul muncii - după aceeaşi doctrină - ar fi fost să-i întreţină pe oameni în condiţia în care s-au născut, aşteptând ca prin moartea lor fizică să păşească în „viaţa viitoare". Asistăm la o apologie făţarnică a sărăciei; se afirmă că aceasta este de esenţă divină şi că are misiunea de a asigura aici pe pământ o ordine providenţială. Biserica nu ascundea că adună averi; pretindea, însă, că o face spre a veni în ajutorul săracilor.

Prin organizaţia ei centralizată, ca şi printr-o aplicare strânsă a principiului ierarhic, biserica se ridicase relativ repede la o situaţie de forţă, întrecând în multe privinţe pe aceea a statelor feudale, în genere sfâşiate de lupte şi rivalităţi interne. Starea de ignoranţă îi convenea; a şi întreţinut-o, mai ales în păturile de jos. Forurile ecleziastice dobândeau astfel o putinţă în plus, pentru a proceda asupra maselor de credincioşi cu intimidări morale şi constrângeri fizice.

S-au produs - cum era firesc - şi proteste populare. Unele vor îmbrăca şi ele tot o haină religioasă, camuflându-se astfel împotriva bisericii care nu admitea să se pună în discuţie punctele ei de vedere. Reforma, „ereziile", anumite teorii filozofice (deismul, „adevărul dublu") - ca să nu amintim decât pe acestea - aveau înfăţişare teologică, dar substraturi sociale. În iniţiativele lor, găsim elemente progresiste: emancipări de gândire, presimţiri ale cunoaşterii ştiinţifice, încercări de eliberare, toate inspirate de nevoile în creştere şi de nemulţumirile unor forte sociale, constituite sau pe cale de constituire (ţărănime, meşteşugari, negustori, intelectuali, chiar şi unii reprezentanţi ai clerului, de regulă ai clerului mic).

Scolastica, şi ea, ca sistem şi ca metodă de gândire medievală, prezintă semnificaţii asemănătoare.

În genere, scolastica avea drept scop să aducă gândirea şi ştiinţa sub controlul teologiei. Biserica, în acţiunea ei expansionistă, îşi aroga drepturi exclusive.

Abaterea de la o regulă atrăgea după sine excomunicare. Orice disciplină de învățământ, din cele grupate în *trivium* (gramatică, retorică, dialectică) și în *quadrivium* (aritmetică, geometrie, astronomie și muzică), trebuia practicată în spiritul rigorist al bisericii, exclusiv pentru interesele acesteia. Și anume: gramatica pentru descifrarea textelor biblice; retorica pentru a sprijin elocința religioasă; astronomia pentru a da clericilor putința de a alcătui calendarul; muzica pentru desfășurarea liturgică; ș.a.m.d.

Pe plan politic, scolastica trebuie să furnizeze un corp de doctrină pentru primatul autorității clericale asupra celei laice, ajutând astfel catolicismului să dobândească și să-și mențină o dominație mondială. Sub raport social și economic, scolastica a dezvoltat argumente în favoarea sărăciei, demonstrând prin mijloace cazuistice că inegalitățile de naștere și de avere ar fi fost stări firești, că proprietatea privată a bogătașilor nu trebuia pusă în discuție și că singura iubire, spre care creștinul putea să aspire, era iubirea divinității.

Cu marele ei aparat de logică aristoteliană, conformat în spirit idealist și formalist pentru obiective imediate ale intoleranței catolice, scolastica a pus piedici gândirii libere, nelăsând-o să-și urmeze progresul ei firesc înspre o cunoaștere reală, inspirată de natură și bazată pe experiență. În măsura în care a postulat ideea unei lumi imobile, prinsă într-o ierarhie ireductibilă, scolastica a apărat ideologic nu doar structura societății ecleziastice, cu opacitățile ei caracteristice față de drepturile naturii și față de revendicările mulțimilor populare, ci întreaga ordine feudală. Toma de Aquino, acest „prinț al scolasticii și al teologiei, binecuvânta orânduirea exploatării și a inegalității sociale. El socotea că este un păcat să te ridici mai sus de starea ta, deoarece împărțirea în stări este stabilită de Dumnezeu"[1].

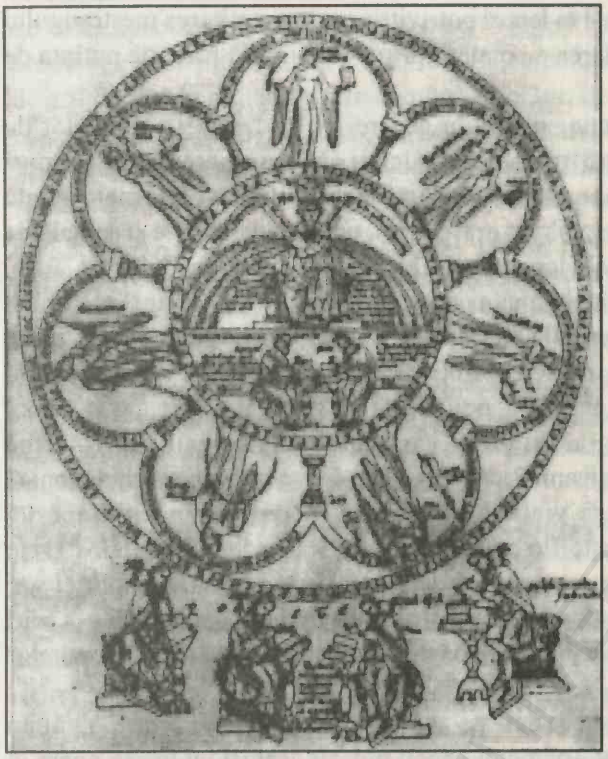
Există însă și alte aspecte, prin care vom înțelege că scolastica nu s-a aflat în mod absolut la ordinele bisericii. Ea cuprinde și trăsături mai puțin conformiste, purtând în ele germeni și chiar proteste propriu-zise împotriva autoritarismului teologic.

Lupta prelungită dintre *realism* și *nominalism*[2], privind natura „universaliilor" (noțiunile generale), nu s-a limitat la considerente teologice, ci a pus în mișcare și idei dintr-un câmp mai larg al gândirii, izbind prin aceasta în arhitectura dogmatică a filozofiei oficiale. Notăm, în această privință: dezbateri privind raportul dintre existența reală și cea conceptuală, raportul dintre judecată și realitate, raportul dintre subiectiv și obiectiv, raportul dintre tot și parte, precum și dezbateri în jurul unor idei generale ca ideea de umanitate și ideea de universalitate. E vorba de o luptă începută de fapt mai demult, purtând în ea ecouri mai vechi și incipiente moderne ale luptei filozofice dintre empirism și raționalism, dintre materialism și

1 *Istoria filosofiei*, vol. I, Ed. Științifică, 1953, p. 248.

2 *Realismul*, tributar filozofiei idealiste platoniciene, afirma că universaliile sunt existențe spirituale, alcătuind astfel prototipuri premergătoare obiectelor individuale. *Nominalismul*, dimpotrivă, pretindea că existență obiectivă nu au decât lucrurile ca atare, și că universaliile cu care le desemnăm sunt doar denumiri formale ale minții.

Observăm, deci, că denumirile scolastice de *realism* și *nominalism* exprimă conținuturi opuse celor din gândirea filozofică modernă.



Cele şapte arte libere. Trivium: gramatica, retorica, dialectica; *quadrivium*: aritmetica, muzica, geometria, astronomia. Figurare de la sfârşitul secolului al XII-lea, după *Hortus Deliciorum* de Herrade de Landsberg, stareţă de la Sainte-Odile.

idealism. Ne explicăm, deci, pentru ce rigorismul catolic a gravitat mai cu seamă spre „realism", în vreme ce doctrinele „eretice", care în genere reprezentau acte de rebeliune împotriva bisericii dominante, şi-au căutat puncte de sprijin în „nominalism".

O bună parte din existenţa medievală a mişcării de teatru s-a petrecut sub semnul tendinţelor dominatoare ale bisericii. Aceasta a stăruit să imprime teatrului cât mai multă pecete teologică. Aceasta a stăruit să imprime teatrului cât mai multă pecete teologică, să-l îmbibe de spirit scolastic, să-l pună sub controlul exclusiv al forurilor ecleziastice, pentru ca astfel să facă din el un instrument de propagandă.

Vom vedea, însă, că în acţiunea ei biserica n-a fost întotdeauna într-atât de învingătoare pe cât s-a părut. Teatrul religios, în chiar acele momente în care predicaţia sa creştină părea mai victorioasă şi mai stăpână pe sine, a lăsat să pornească din el diferite emancipări, capabile să dea câştig de cauză sentimentelor populare în creştere.

Principala manifestare a teatrului medieval s-a petrecut în oraşe; şi anume, în oraşele ce începeau să-şi revină la viaţă în alte condiţii istorice, după eclipsa suferită prin prăbuşirea lumii antice.

În secolul al VIII-lea, după ce invazia islamică blocase porturile Mării Tireniene şi pusese stăpânire pe coastele Africii şi ale Spaniei, viaţa oraşelor – cu anume excepţii pentru Veneţia şi pentru cele din Italia meridională, care încă întreţineau un trafic cu Bizanţul - era ca şi stinsă. Vor începe să-şi revină la viaţă abia în a doua jumătate a secolului al X-lea, o dată cu dezvoltarea noilor forţe de producţie şi cu reluarea comerţului, întâi ambulant, apoi mai stabil. Meşteşugarii deserveau o pătură socială deosebită de cea agricolă; au început deci să plece de

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

pe moşiile feudale şi să se aşeze în locuri potrivite pentru exercitarea meşteşugului lor, atât în ce priveşte alimentarea cu materii prime cât şi în ce priveşte putinţa de a-şi vinde produsele.

Aceste centre de producţie, situate în genere în puncte-cheie ale căilor de comerţ, pe locuri bune pentru ţinerea de bâlciuri, în apropierea unor ţărmuri navigabile, în vecinătatea unor castele feudale sau a mănăstirilor celor mai vizitate de pelerini, vor deveni prin dezvoltare oraşele noi, unităţi economice şi sociale de importanţă capitală în procesele legate de înflorirea orânduirii feudale.

Să pătrundem acum, în incinta unui mare oraş medieval. Statura catedralei, înălţată de regulă în piaţa centrală a oraşului, stăpâneşte peste întinderi mari. monumentul a fost ridicat pe îndelete, printr-o complexă întâlnire de iniţiative şi finalităţi: străduinţe populare anonime, politica de prestigiu şi dominaţia bisericii, voinţa orgolioasă a regilor şi a seniorilor, contribuţia municipalităţii, cu largă folosire a corporaţiilor ei de artizani. Proporţii uriaşe, într-o concepţie arhitectonică îndrăzneaţă. Aproape întreaga viaţă a oraşului se rânduieşte în jurul acestei catedrale. Edificiul îndeplineşte funcţiuni multiple: locaş de cult religios şi de pelerinaje, adăpost pentru cei scoşi de sub lege sau pentru urmăriţii politici ş.a. Ziua, din orice punct al oraşului sau al locurilor de muncă, oamenii îi pot zări înălţimile, ca nişte semne călăuzitoare; noaptea, glasul pătrunzător al clopotelor se face auzit până departe.

Pe faţada unora dintre catedrale - pe aceste *enciclopedii de piatră*, cum au fost denumite în mod sugestiv - oamenii epocii puteau desluşi un întreg poem al vieţii: fapte biblice, virtuţi şi vicii, arte, ştiinţă, tehnică, astronomie, zodiacuri şi calendare, legende eroice, eresuri populare, fapte de istorie naţională ş.a. Nu e adevărat, cum s-a pretins de apologeţi ai goticului, că totul ea făcut pentru a se realiza starea de beatitudine, cu elementele ei de pietate şi devoţiune. De fapt, avem de-a face cu un poem al creaţiunii, în care natura era reprezentată pe larg, purtând în întreaga ei alcătuire pulsări realiste de viaţă. Sculptorii medievali s-au întrecut în a combina motive florale, în a reprezenta reliefuri geografice, în a reproduce scene animaliere. Partea teologiei domina; nu era însă exclusivă, ceea ce de fapt prezintă principalul interes. În destule din reprezentările sale, plastica medievală tindea să limiteze sau în orice caz să amortizeze interpretările şi meşterii medievali par şi ei interesaţi să descopere lumea, să ajungă la principiile vieţii, să surprindă manifestările acestora. Elementul uman apare tot timpul. Arta antică îl înconjurase pe om cu lumina zilei, dând figurii sale o armonie raţională; arta medievală l-a văzut şi ea, însă în mijlocul unei bogăţii de forme concrete, împletind în jurul lui episoade de istorie profană cu altele luate din istoria biblică.

În pieţele acestor catedrale, avându-se ca fundul faţadele, se desfăşurau marile reprezentaţii de miracole şi mistere. În felul lor, misterele dramatice constituiau şi ele nişte „enciclopedii" ale epocii. Dincolo de aparenţa lor religioasă, ca şi de masivitatea lor spectacologică, în aceste producţii de teatru îşi făceau drum înţelesuri multiple, preocupări şi indicii culese din direcţii variate ale vieţii. Atras

de vasta spectaculozitate, publicul care le popula participa astfel la o acțiune de predicație și de propagandă a bisericii. Se constituia, însă, și un alt interes: acela de a fi de față la o manifestare comună a cetății, în a cărei atmosferă se conturau începuturi de atitudine politică și se desemnau stări ale opiniei publice. Și precizăm: toate acestea se petreceau într-o epocă de claustrări, în care prilejurile de comunicare cu ideile și sentimentele timpului erau puține. Reprezentațiile dramatice făceau ca aceste două „enciclopedii", cea de pe fațadă și cea întruchipată prin mișcările vii ale actorilor, să se întâlnească și să se conjuge într-o partitură unică. Este o imagine pe care, desigur, trebuie s-o primim cu limite; sunt însă în ea trăsături instructive, cuprinzând în ele caractere, imagini și colorituri medievale.

Amintim câteva date și despre mănăstiri, întrucât teatrul medieval a găsit și înăuntrul acestora locuri de adăpost și de acțiune. E vorba, deopotrivă, de mănăstiri din incinta orașelor și de mănăstiri mai depărtate. În genere, mănăstirile erau concepute ca fortărețe ale papalității; dar, prin inițiative care de fapt se abăteau de la autoritarismul bisericii ori îl puneau sub rezervă, s-a putut ca unele din aceste mănăstiri să devină și locuri de muncă, dedicându-se astfel fie unor activități practice, fie unora de cultură.

În incintele acestor mănăstiri se organizau adesea reprezentații de teatru, atât pentru un public restrâns, format din elevii-teologi, cât și pentru un public mai mare, cuprinzând în el clerici, personal călugăresc și seniori din partea locului. Și prin conținutul repertoriului jucat, dar mai ales prin freamătul întreținut în jurul lor, aceste reprezentații alcătuiau devieri de la linia strictă a vieții monahale. Se strecura în ele, difuz, și un aer dinafară, purtător de elemente laice.

Care, din aceste două trăsături în joc, avea să stăruie mai mult în cugetele celor de față, la sfârșitul reprezentației: plusul de edificare religioasă, urmărit de patronii ecleziaști, sau presimțirea populară a unei nevoie de libertate? În proporții mai mici, reprezentațiile dramatice din mănăstiri anticipau un proces de mai târziu: cel din cadrul marilor reprezentații de miracole și mistere, când chiar din corpul predicației religioase se vor desface manifestări laice, cu inițiativă protestatară împotriva stărilor de fapt, politice și sociale.

2. Umbre și lumini

Tabloul de viață prezentat în teatrul medieval religios cuprinde numeroase părți întunecate, provenind, mai cu seamă, dintr-o idee intolerantă de dominație.

Trecerea de la o orânduire la alta nu s-a făcut dintr-o dată, fără zdruncinări și nesiguranțe. Căderea lumii romane a fost însoțită și urmată de zguduiri puternice, în special războaie sângeroase și răscoale populare. Un sentiment de gol, putând să producă panică și deznădejde, plutea peste tot. Timp de secole în șir, la intervale scurte, s-au succedat numeroase migrațiuni de popoare, fiecare cu partea ei de lupte și distrugeri. Pe planuri locale, ca și pe planuri mai mari, războaiele deveneau o stare endemică. Stagnarea producției și a comerțului, pe teritoriul european, cu

nesiguranța drumurilor din cauza diferitelor migrații de popoare, iar pe Marea Mediterană cu greutățile de navigație aduse de pătrunderile islamice, făcea ca popoarele europene să fie amenințate și chiar bântuite de sărăcie. De aici, teamă și dezorientare în cugetele vremii, ale indivizilor ca și ale colectivităților. Condiția de iobăgie a țărănimii întreținea o stare de tristețe amorfă, prelungită, cu consecințe vizibile în întreaga viață socială. Dominația bisericii, cea de ordin politic ca și cea de ordin dogmatic, se manifesta în forme și cu proceduri tiranice, de natură să pună piedici gândirii și simțirii umane. Nota de claustrare e prezentă peste tot. Strictețea regulilor feudale, ordinea monastică, închisorile de piatră din mănăstiri și din castelele senioriale, disciplina necruțătoare din burguri și din sânul corporațiilor, viața militară cu taberele și regulamentele ei – toate acestea veneau în stilul de viață al epocii cu asprimi și constrângeri. Formalismul și exegeza scolastică, ca și geometria stilului gotic, impuneau o ținută rece, dogmatizantă, făcută parcă să încercuiască spiritul, nu să-i lase libertăți de manifestare și îndrăzneli de creație.

În cuprinsul atâtor constrângeri, adăugate la consecințele exploatării, au fost pentru mintea omenească momente grele, cu semne de eclipsă adâncă, îngrijorătoare. Mizerie în cugete, ignoranță, superstiție, brutalitate; iată, în ce se părea că trebuie să citim modul de a fi al epocii.

Ca situație economică și ca mijloace materiale de trai, între clasele sociale constatăm deosebiri evidente; ca viață intelectuală, distanțele erau mai mici. Anume slăbiciuni de spirit, provenind din ignoranță și din superstiție, puteau fi întâlnite în toate straturile. Concepția comună de viață - concepție pe care biserica se obstina s-o pretindă tuturor cugetelor - se oprea la o fabulație simplistă. Deasupra cugetelor - pretindea această fabulație - s-ar afla bolta cerească, în care, înconjurându-se de sfinți și de îngeri, ar trona o dumnezeiască trinitate. Dedesubt ar exista infernul, cu întunericul și cu chinurile lui, cu cazanele de smoală clocotindă și cu mulțimea dracilor puși să le păzească. Soarta oamenilor ar oscila între aceste extreme: una din ele în stăpânirea lui Satan, cealaltă a lui Dumnezeu.

De aici, o seamă întreagă de practici retrograde. Cultul relicvelor, instituit cu scopul de a întreține pelerinaje permanente și de a stimula devoțiunea credincioșilor, degenerează adesea în acte de fetișism sălbatic și venal. Teama de Satana ia câteodată forme obsedante, cu contagiuni de disperare. Se perpetuează o anume stare de ignoranță, dispusă să vadă chipul Satanei pretutindeni și să pună pe seama acesteia orice calamitate ivită: furturi, secetă, foame, eclipse, molime, războaie ș.a.

Tot așa și cu aberațiile sentimentului religios. Să ne gândim, de pildă, la ermiții ce se retrăgeau de lume ca să viețuiască în munți și prin grote sau la acei *reclus*, trăind doar din mila credincioșilor, care se zideau de bunăvoie în celule înguste, cu scopul de a vegeta acolo fără lumină, în murdărie, până la moarte. Să ne gândim, mai departe, la confreriile de flagelanți ce stârneau milă și provocau tot timpul scandaluri publice, la acele trupe de femei și de bărbați aproape goi, care în prada unor deliruri religioase colindau din oraș în oraș, sfâșiindu-și umerii

cu lovituri de bici, sau la dansurile furioase dedicate sfântului Guy, însoțite de stridențe asemănătoare cu urletele dervișilor din orientul musulman.

S-au succedat, începând mai cu seamă din secolul al XI-lea, o seamă întreagă de „erezii". Unele, oarecum, încercau să aducă spiritului omenesc vagi eliberări sub constrângerea dogmatismului oficial; altele, însă, porneau în mod primar din mișcări fanatice, din superstiții sau exaltări mistice. Războiul întreținut de oficialitatea catolică împotriva acestor erezii, departe de a duce la vreo ameliorare, dimpotrivă, a constituit un capitol și mai negru. Inchiziția, timp de câteva secole în șir, va perpetua una din grelele tiranii pe care le-a cunoscut istoria. Procese, zidiri de vii ale celor condamnați, ruguri, excomunicări, autodafeuri, interdicții absolute, crime ordonate din umbră, torturi de tot felul, dărâmări sau incendieri de case unde se bănuia că s-a refugiat vreun „eretic", proceduri secrete pentru a se stoarce mărturisiri sau abjurări, denunțuri și delațiuni răsplătite prin prime de încurajare, cadavre scoase de sub asistenta religioasă, tribunale instituite mai mult ca să condamne decât să judece, temnițe din care se știa că nefericiții azvârliți în ele n-aveau să mai vadă niciodată lumina zilei – iată, într-o înșirare sumară, aspectele din tabloul vremii. Sunt fapte curente, care nu-și mai dădeau nici măcar osteneala de a se ascunde. Arhivele și amintirile epocii sunt pline de imaginile lor. Într-o bună parte a lumii europene, Inchiziția s-a așezat de-a curmezișul libertății de gândire, făcându-și din aceasta o virtute și o misiune.

Înțelegem, deci, că viața medievală, cel puțin într-o parte a manifestărilor ei, era înecată în forme strâmte, convenționale, care îi luau lumina. Cugetele păreau că se închid în ele, fără curaj față de chemările și posibilitățile vieții. Tot timpul li se cerea să dea socoteală pentru „păcatele" săvârșite în viața propriu-zisă; din această cauză pierdeau din vedere cadrul social din care făceau parte și se îndepărtau de înțelegerea condiției umane la care ar fi avut dreptul. Sentimentul unei evoluții, al unei dezvoltări, le rămânea străin. Oamenii erau constrânși să creadă că lumea din jurul lor n-ar mai putea să fie altfel decât este.

Prin tot ce-o alcătuia, concepția teologică se străduia să pună în umbră pe cea istorică. Evul mediu, mai ales în primele timpuri, nu și-a trăit îndeajuns întrebările ori neliniștile lui de viață. Nu aștepta, de pildă, ca lumea să se transforme; adeseori, sub încercuirile dogmatice ale bisericii, s-a văzut împiedicat de a-și pune problema existenței într-un mod mai adânc, cu libertăți de observație și de gândire.

E necesar, însă, să privim și o altă față a chestiunii. Faptele amintite sunt reale; dar aceasta nu înseamnă că în numele lor am avea dreptul să condamnăm întreaga epocă. Un timp, într-adevăr, țările au trecut prin mari conuri de umbră. Însă, începând din secolele XII-XIII, o dată cu creșterea orașelor, cu dezvoltarea producției de mărfuri, cu perfecționarea meșteșugurilor și cu extinderea comerțului, lucrurile s-au schimbat. Asistăm, acum, în forme încă difuze, dar semnificative prin pornirea lor de bază, la reaprinderi ale interesului pentru natură, pentru cunoaștere, pentru cercetări științifice. Atmosfera vremii e încă încărcată de superstiții, de alchimie, de interpretări astrologice; dar nu e mai puțin adevărat că

epoca a pornit să-şi definească şi un alt drum, trecând peste claustrările scolastice şi îndreptându-se spre teorii ca acelea ale lui Roger Bacon[1] despre cunoaşterea experimentală sau spre idei ştiinţifice ca acelea din scrierile lui Nicolaus Cusanus[2].

Epoca nu dispunea încă de premise şi libertăţi spirituale. Constatăm, totuşi, că în gândirea social-politică apar şi trăsături mai puţin tributare. Se aud proteste împotriva stagnării din economie şi din cultură. Ideea că rânduielile feudale sunt „instituite de Dumnezeu", şi că în consecinţă ar purta în ele trăsături „naturale" şi „eterne", trezeşte reacţiuni.

În dezvoltările ce urmează, aceste fapte se vor lămuri treptat. Deocamdată reţinem, nu ca o concluzie, ci ca un punct de plecare: evul mediu, pe deasupra multelor frânări pe care le-a putut cunoaşte, a dat totuşi lupte; a mijlocit importante creaţii populare, în direcţie literară şi artistică; prin acte de perseverenţă înceată, ca şi prin izbucniri explozive, a produs, dacă nu chiar dărâmări propriu-zise, în orice caz spărturi serioase în sistemul feudal şi ecleziastic.

Teatrul medieval n-a rămas străin de aceste procese; în grade diferite, uneori într-un chip mai direct, alteori prin diseminări semnificative, le-a oglindit pe toate.

3. Reflectări literare

Fenomenul medieval de teatru prezintă întinse părţi spectacologice; interesează, însă, şi prin felul cum s-a înscris în manifestarea literară a epocii, stabilind cu formele acesteia comunicări şi filiaţii caracteristice.

Creaţia literară medievală s-a desfăşurat pe mai multe planuri. Numără realizări de seamă. N-a fost, nici pe departe, atât de săracă ori atât de sterilă pe cât au ţinut s-o prezinte diferiţi apologeţi ai Renaşterii.

Au început să se formeze limbi noi, de natură să exprime viaţa popoarelor recent constituite sau pe cale de constituire. Cântăreţi populari – asemănători oarecum rapsozilor homerici din antichitate – izbuteau ca în pieţe publice să adune în jurul lor mulţimi întregi de spectatori, desfătându-le şi adeseori mobilizându-le sufleteşte prin cântece eroice. Cu timpul, rolul acestor rapsozi va fi preluat şi continuat de către reprezentaţiile de teatru. Vom asista astfel la o transformare importantă: în locul unei literaturi uscate, convenţionale, scrise într-o latină ce devenea din ce în ce mai îndepărtată de simţirea şi de practica omului de rând, începea să-şi facă drum o literatură mai vie, cu caracter popular, compusă din idiomuri încă tinere, neformate, dar încărcate de sevă şi de vigoare naturală. Ne referim la o literatură care nu va fi produsul unor influenţe străine - cum fusese în

1 *Roger Bacon* (1214-1294): filozof englez, călugăr franciscan, desprins totuşi de pietatea mistică şi de rigorismul scolastic; gândirea sa rezumă ştiinţa vremii şi anticipează idei moderne asupra cunoaşterii.

2 *Nicolaus Cusanus* (1401-1464): filozof de origine germană, în perioada încă incertă de joncţiune între evul mediu şi Renaştere, spirit puternic şi îndrăzneţ. Printre altele, a susţinut ideea că simţurile noastre, după specializarea fiecăruia, au sarcina să pătrundă până la esenţa materiei şi să asimileze partea de natură care le corespunde.

antichitate literatura latină - ci expresia unor manifestări spontane, crescută din materiale şi macerări ale simţirii comune. Astfel, creaţia în versuri va preceda mult pe cea în proză. Literatura ce ia naştere acum e făcută din trăsături simple; dă dovadă de naivitate şi exprimă impulsuri ingenue, ca într-un fel de copilărie a umanităţii sensibile şi gânditoare. N-o vom vedea ridicându-se la niveluri mari, de pe înălţimile cărora să poată cuprinde realitatea cu mişcările şi măreţiile ei; vom admite, totuşi, că poezia medievală a fost vie: nu i-au lipsit nici imaginaţia, nici prospeţimea simţirii şi nici puterea de observaţie, unită adesea cu elemente de ironie şi sarcasm. N-a fost - repetăm - nici sterilă, nici monotonă. Dovadă e c-a putut adăposti în cuprinsul ei materiale complexe: de la note de îndrăzneală şi de răzvrătire ca acelea din poezia vaganţilor (studenţi-cerşetori) până la viziunile de asceză din poezia dramatică, şi de la revărsări simple, încărcate de licenţe populare, până la rafinamente şi ermetisme aristocratice de castă. În plus, literatura e forma de artă în care epoca medievală a redat, cu deosebire, şi luptele ei de clasă, şi concepţiile ei artistice.

Înregistrăm, mai întâi, o creaţie cu caracter religios, legată strâns de conformismul vieţii. Totul pluteşte într-o fabulaţie mistică, menită să creeze stări de fervoare şi să pună stăpânire pe cugete prin sistemul ei de explicare a lumii. Universul era arătat ca fiind alcătuit din trei trepte: infernul, pământul şi cerul. Aici, pe aceste trei trepte, se dezbate drama vieţii, cu multele ei aspecte şi cu larga ei distribuire de roluri. Totul ascultă de intenţia şi de poruncile divinităţii. Îngerii, sfinţii şi alte personaje sacre au - în creaţia respectivă - misiunea de a susţine umanitatea în acţiunea ei de purificare, în vreme ce Satan şi slujitorii săi se străduiesc să-i tulbure neîncetat liniştea, îndemnând-o spre ispite. Omul, în situaţia lui pământească, are de ales între fericirea pe care i-o poate da cerul şi tentaţiile pe care i le întinde iadul. Se află între două chemări: una ajutându-i ca după moarte sufletul lui să plutească în regiuni luminoase, alta de natură să-l prăbuşească fără nădejde de salvare într-o lume de chin şi de întuneric.

Paralel, s-a dezvoltat şi o literatură cavalerească. Facem cunoştinţă cu suflete simple şi tari, fără nuanţe şi complicaţii, gata să acţioneze sub impulsul momentului, prin extreme; pot să treacă brusc, fără explicaţii şi justificări, de la situaţii de crimă la altele de virtute. În jurul lor, peste tot, domnesc incertitudinea şi neprevăzutul. Viaţa e puţin apărată. Într-un fel sau altul, rişti, s-o pierzi în orice clipă. Seara, de îndată ce s-a întunecat, e imprudent să ieşi din casă fără torţe sau neînsoţit de slujitori înarmaţi. Viata cavalerilor, privită de la distanţă, pare bogată în manifestări şi străluciri; de fapt, însă, stăruie în ea şi multe melancolii ori monotonii prelungite. În perioadele de acalmie, cavalerii îşi petrec timpul în exerciţii militare, la vânătoare sau în diferite practici rituale de cult; în vreme de război, îmbracă armura, ca să plece pe timp nelimitat în expediţii depărtate, ajungând, ca în cruciade, până sub cerurile cu alte lumi ale orientului. Existau şi elemente de un ordin mai afectiv, capabile ca o dată cu vibrarea eroică să predispună sufletele şi spre puţină visare: pasiunea luptelor, orgoliile întrecerilor, emoţia

aventurii, admirația femeilor, jocurile și demonstrațiile cavalerești, dorul de dreptate, imaginea femeii iubite. Trebuie să precizăm, totuși că aceste elemente nu erau nici îndeajuns de numeroase, nici îndeajuns de puternice pentru ca prin ele impresia de fatalitate feudală să se atenueze și o alta să-i poată lua locul.

În această perioadă, pe care am putea-o numi perioadă a *epopeii*, literatura era făcută să fie mai mult trăită decât citită. Se spunea sau se cânta în numeroase locuri și împrejurări: pe străzi, în piețe publice, în tabere, în cursul pelerinajelor, pe scările catedralelor, în castelele feudale, la recepțiile fastuoase ale regilor și ale marilor seniori, în toiul serbărilor populare, la bâlciuri, sub cerul patriei natale ca și sub ceruri străine în timpul expedițiilor militare. Poetul și publicul formau, oarecum o unitate. Nimeni nu se întreba dacă opera era făcută bine sau rău, dacă în alcătuirea ei se ținea seama sau nu de reguli, dacă inspirația era originală sau împrumutată, dacă se păstrau sau nu anume limite ale decentei. Principalul era ca în ea să se reflecte date din viata epocii; mulțimile ce-i acordau adeziunea lor spontană nu-i cereau mai mult. Suntem departe, ca omogenitate fizică și ca omogenitate morală, de vechiul public grec din perioada clasică a reprezentațiilor dramatice. Trebuie să subliniem, totuși, că menestrelii și jonglerii erau iubiți și respectați. Întruneau calități multiple: de poeți, de cântăreți, de actori, câteodată și de învățați ai vremii. Aveau repertorii bogate, capabile să sublinieze diferite situații de viață: cântece de vitejie, cântece de muncă sau de joc, cântece de dragoste ș.a. În preajma lor, mulțimile adunate să-i asculte găseau edificări sufletești, îndemnuri și satisfacții estetice. Aparțineau, deopotrivă, și cântecului epic, și teatrului.

Într-o altă perioadă, cu începuturi datând din a doua jumătate a secolului al XII-lea, literatura medievală va avea în centrul ei, ca specie reprezentativă, romanul de curte (*courtois*). Ierarhia feudală, ieșită dintr-o primă etapă în care avusese de străbătut mari frământări politice și sociale, căuta acum să-și consolideze pozițiile cucerite și să ajungă la un stil propriu de viață. Între clasele sociale se adânceau noi separații, prin perpetuarea și înăsprirea exploatării. Se desemnează, printre altele, și o demarcație evidentă între *instruiți* și *neinstruiți*. Biserica, regalitatea și comunele, în felurile lor aparte, aspirau la hegemonie. Asistăm la încercări de reformare a moravurilor, cu instituirea unui stil convențional de politețe. Se gravitează înspre curțile regale și princiare, ale căror moduri de viață se transformă în cuvinte de ordine și chiar în adevărate coduri sociale. Literatura, într-o anume măsură, va urma și ea această tendință; aspiră să intre în gustul claselor privilegiate, reprezentându-le. Simțirea populară alunecă treptat în umbră; în schimb, notele de prețiozitate și de manierism se înmulțesc mereu.

Această literatură abunda în subtilități ale formei; prin aceasta, anume naivități și trăsături convenționale îi ieșeau și mai mult în evidență. Se repetau, până la banalizare, aceleași motive: recitări de fapte eroice, demonstrații de bravură și de cavalerism, speculații asupra amorului, intervenții ale miraculosului divin. Izolarea de substraturile vieții populare făcea ca în bună parte această literatură să rămână factice, clorotică; se adresa mai mult clasei dominante, măgulindu-i vanitățile.

În genere, teatrul medieval a rămas departe de această literatură. În vreme ce romanele de curte erau scrise de poeți ieșiți din sfere nobilitare, preocupați de a produce efect și de a fi admirați de către publicul marilor reședințe și al castelor, teatrul medieval - după cum vom vedea - se va petrece pe locuri deschise, atrăgând mulțimi populare, colectând nemulțumiri comune, adeseori indicând opinia străzii și anunțându-i protestele. În schimb, cu o altă literatură a vremii, teatrul medieval - mai cu seamă cel profan - va marca apropieri mai vii, mai esențiale; e vorba de literatura burgheză, apărută și dezvoltată ca o contrapondere a celei aristocratice.

Literatura în cauză s-a născut în urma dezvoltării burgheziei și a început să se cristalizeze o dată cu intrarea ei în repertoriile trubadurilor. Pe plan narativ, și-a spus cuvântul în scrieri cu putere reprezentativă: mulțimile de povestiri (*fabliaux*), *Romanul Vulpii* și *Romanul Trandafirului*. Amintim că în acestea din urmă – în partea a doua, datorată lui Jean de Meung – întâlnim interpretări materialiste asupra lumii și rezerve cu privire la funcțiunea sacrosanctă a monarhului ori la drepturile nobililor.

Avem în față o pictură sugestivă a moravurilor feudale și burgheze din secolul al XII-lea. Nobilimea și biserica devin ținta unor cascade întregi de ironii și parodieri îndrăznețe. Notăm: literatura baronilor, teme și locuri comune din operele cavalerești de tipul *chansons de gestes*, aspecte din viața curților regale, războaie feudale, desfășurări procedurale și dueluri judiciare în procese prezidate de regi sau de marii seniori, manifestări ale orgoliului feudal sau ale orgoliului ecleziastic, moravuri dinăuntrul zidurilor de castele feudale sau de mănăstiri, lupte surde sau fățișe dintre regi și seniori, scene din viata negustorilor, portrete de clerici și de cavaleri; toate acestea sunt puse în cauză cu vervă, cu umor, câteodată și cu îndrăzneală. N-am putea spune că se ajungea la satiră propriu-zisă; aceasta ar fi presupus mai multă observație, mai multă pătrundere a faptelor și, oricum, raportări la o ordine socială mai dreaptă, cu nădejdi și apeluri în consecință. Ne aflăm, totuși, în fata unor manifestări semnificative, cu priviri ironice ascuțite, bine îndreptate, din raza cărora nu scapă nimeni: nici călugărul, nici cavalerul, nici negustorul, nici judecătorul sau alt demnitar, nici seniorul și, în ultimă instanță, nici chiar regele.

Literatura burgheză n-a urmat o acțiune programatică; dar nici nu și-a făcut un vis grotesc de viață liberă și ușuratică, bagatelizând prin sarcasm totul, în frunte cu noțiunile de moralitate, de autoritate și de utilitate socială. În raport cu alte manifestări ale epocii, rupte de viață și de realitate această literatură a înscris un progres. Prin ea, autoritarismul feudal și ecleziastic, ca și anume orgolii sau suficiențe ale burgheziei, au primit lovituri caracteristice. Nu contează dacă pentru moment spiritul de satiră din romanele și povestirile burgheze s-a manifestat valabil ori cu stângăcie; important e că a început să existe.

Între literatura amintită până aici și teatrul profan medieval există corespondențe. În oarecare măsură, acest teatru o va continua; va prelua de la ea o seamă de teme pentru a le duce mai departe, într-un spirit de mai multă propagare și de luptă mai activă cu puterea.

4. Privire generală

În acest tablou de viață al lumii feudale, ce rol îi revine teatrului?

Precizăm, dintru început, că teatrul medieval nu s-a situat într-o margine a epocii, ci s-a înscris în chiar construcția ei, ilustrând și interpretând cu mijloacele sale instituții, mentalități, stări de spirit și procese ale timpului.

Pe o bună parte a întinderii lui, acest teatru a avut caracter popular. Adesea, cei exploatați și disprețuiți de ierarhia feudală au găsit în manifestările lui reazem, mângâiere. În multe din afirmările sale, prezența și reacțiunea populară s-au dovedit factori importanți. Chiar și mai târziu, în secolele XIV–XV, când pătura instruită din orașe începuse să se separe de cea neinstruită, teatrul și-a continuat funcțiunea sa democratică, adresându-se cu intuiție justă și uneia și celeilalte. Popularitatea de care s-a bucurat poate fi pusă în rând cu popularitatea legendelor și a epopeii eroice; în unele privințe a și întrecut-o.

Să ne gândim, anume la marile reprezentații dramatice de miracole și mistere din secolele XIV–XV. Vom înțelege faptul, vom putea să-i pătrundem semnificațiile, potrivindu-ne optica interioară și criteriile noastre de judecată la situațiile vremii. În piețele catedralelor, sau pe alte locuri deschise, aceste reprezentații atrăgeau un public imens, din diferite straturi ale societății. E vorba, oare, de simple mulțimi inerte, venite acolo într-o stare de indiferență sau de disponibilitate sufletească, doar pentru a fi de față la niște mari spectacole, sau de mulțimi care totuși aveau o ținută interioară, așteptând ca în desfășurările dramatice de pe podium să găsească răspunsuri și edificare pentru unele din preocupările, grijile ori aspirațiile lor?

Firește, erau în joc constrângeri ale bisericii, care prin patronarea de reprezentații dramatice își organiza acțiunea ei de predilecție; vom vedea, însă, că mulțimile de spectatori veneau la aceste reprezentații și cu porniri mai libere, sub presimțirea că până la sfârșit teatrul le va lua apărarea. Aparent dramele reprezentate se supuneau unor convenții sau tradiții dictate; în fond, cuprindeau în ele și părți de inițiativă, inspirate din căutările, din stările de spirit și din emoțiile timpului. Figurile de fabulație creștină, cu nota lor simplistă și naivă, aduceau în fața spectatorilor, pământul, infernul, purgatoriul și paradisul. În cugetele slabe, stăpânite de superstiții ori de porniri mistice, aceste reprezentări puteau să producă, după împrejurări, impresii de teroare sau momente de beatitudine; în alte cugete, mai tari, în genere mai apropiate de realitățile vieții, puteau să trezească îndoieli și rezistențe.

Dacă am judeca operele de teatru medieval exclusiv prin optica noastră modernă, am ajunge la imagini greșite. Am avea sub ochi, să zicem, niște texte lungi, cu repetiții și insistări monotone, punctate pe alocuri cu platitudini și vulgarități, lipsite de arta compoziției; în genere, întocmiri lipsite de acea ordonare logică și concentrată, pe care între timp ne-am deprins s-o cerem operelor literare de teatru. Așezate însă în cadrul propriu, cu datele și coloritul lor de epocă, cu semnificațiile lor conformiste ca și cu diferitele accente împrumutate din lupta lor difuză cu puterea feudală, ni se vor înfățișa cu o elocință mai plină, mai comunicativă.

Să ne amestecăm, o clipă, în mulțimile de spectatori ce umpleau locurile deschise pe care se organizau aceste reprezentații! Să împrumutăm, pe cât cu putință, ceva din freamătul, din emoțiile și din așteptările acestor mulțimi! Să reconstituim mintal acel cadru unic, cu cerul înalt deasupra noastră, cu fundalul dat de fațada încărcată cu sculpturi în piatră a unei catedrale, cu amestecul acela bizar de realitate și de halucinație, făcut din culorile tari și din formele rudimentare ale decorurilor! Potrivindu-ne închipuirea pe măsura acestor date, să privim lungile cortegii de actori și de figuranți, cu costumele lor bizare, pe alocuri absurd de somptuoase și pe alocuri sordid de sărace! Apoi, ascuțindu-ne urechea interioară, să încercăm a reconstitui acea vastă încrucișate de sunete, ce împerechea în ea registre intermediare și registre extreme, de la cântările de glasuri, de instrumente și de clopote ale imnurilor până la urletele demonilor și gemetele de durere ale damnaților!

Vom înțelege, în ambianța unei asemenea reconstituiri, că teatrul medieval nu s-a manifestat ca simplă spectacologie, ci c-a adus cu el și înțelesuri reale cu valori multiple, de la stările de spirit ale simplului individ până la pasiunea politică dinăuntrul unei întregi colectivități. Drama medievală, indiferent unde se reprezenta – în fața catedralelor, pe piețe deschise sau în mijlocul bâlciurilor periodice –, a cuprins în ea și un înțeles de oficiu al vieții publice. În rețeaua confuză a episoadelor, adeseori lungi, stereotipe și convenționale, se desemnau totuși trăsături puternice ale epocii. Pe scenele medievale, câteva secole de-a rândul, s-au dezbătut procese ale societății și s-au luat atitudini. Sub diferite forme, în proporții variate, scena medievală a îndeplinit oficii multiple: amvon, catedră, tribunal, parlament, loc de refugiu, loc de protest, câteodată și loc de meditare. În plină medievalitate începe să se constituie un spirit de prerenaștere. Între factorii acestuia, scena de teatru se numără și ea, cu locul său bine definit. Ajunși cu viziunea noastră în acest punct, precizăm: reprezentațiile medievale de teatru au fost vii; au pus în mișcare importante resorturi sociale și psihologice; au trăit autentic, din conținuturile active ale unui cuget comun; s-au manifestat nu din împrumuturi sau din supraviețuiri timide ale teatrului antic, ci înainte de toate prin puterea propriilor lor inițiative și elaborări.

CAPITOLUL II

DRAMA LITURGICĂ

1. Între ideea de dramă şi ritualul liturgic

Se părea, o dată cu victoria creştinismului, că ideea de teatru avea să treacă printr-o eclipsă. Un timp, într-adevăr, teatrul a fost suspectat, ca putându-se număra printre „chipurile cioplite" ce trebuiau dărâmate. Câteva dintre pornirile de intoleranţă ale vremii s-au revărsat şi asupra teatrului, în măsura în care prin originile şi afinităţile lui mitologice acesta putea să treacă drept o supravieţuire păgână. La asemenea porniri, izvorâte în genere din superstiţii, ignoranţă şi simplism neofit, s-au adăugat şi proteste mai docte, venite din partea unor concilii sau a unor învăţaţi cunoscuţi ai bisericii: sfântul Ciprian, sfântul Ioan Gură-de-aur, Lactanţiu, Tertulian ş.a. Dar manifestările în cauză n-au luat proporţii iconoclaste. S-au înregistrat mai mult acţiuni minore, sporadice, fără puterea de a se închega într-o mişcare susţinută şi organizată. Adevărul e că teatrul se întemeia pe o tradiţie adâncă, greu de clintit din rădăcinile ei. În plus, încă de la început, biserica a simţit ea însăşi nevoia de a păstra ideea de teatru, din considerente utilitare pe care le vom lămuri treptat.

Teatrul medieval, într-o bună parte a manifestărilor sale, s-a dezvoltat în cadrul bisericii, sub controlul acesteia. Cultul creştin, în latura sa liturgică, a făcut împrumuturi importante din manifestarea de teatru. Oarecum, acest cult s-a constituit şi s-a dezvoltat ca după tiparele unei drame. Nava bisericilor şi a catedralelor, să zicem, era clădirea de teatru. Slujba religioasă, în sine, era concepută ca o reprezentaţie dramatică. Ceremonialul liturgic – cu mişcările lui pătrunse de solemnitate, cu gesturile rituale, cu rostirile melopeice, cu veşmintele sacerdotale, cu obiectele de cult şi cu bogăţia lui de forme simbolice – apărea ca o punere în scenă. Clericii oficianţi erau actorii; credincioşii ce le stăteau în faţă formau publicul. În ce priveşte instrumentul tălmăcirilor, acesta era dat de limba latină, considerată acum limbă sacră.

Cercetătorii de specialitatea care s-au ocupat de istoria cultului creştin dau acestui caracter dramatic o importanţă deosebită. Socotesc, anume, că-l găsim chiar la primele comunităţi apostolice, inspirând acolo o tendinţă materială care cu timpul avea să contribuie la formarea activităţii liturgice. Se fac referiri la agapele primilor creştini şi la diferitele reuniuni şi ceremonii euharistice, menite să celebreze amintirea „cinei celei de taină". În desfăşurarea acestora, aveau loc distribuiri de atribuţii, cu menirea de a exprima emoţia celor de faţă şi gradul lor de pătrundere religioasă. Mai târziu, în procesul ei de constituire, liturghia creştină a reluat aceste elemente, dându-le nu atât o organizare nouă, cât o expresia mai plină şi mai dramatică. O dată întemeiată, liturghia ne pune în faţă fapte şi situaţii ca acestea: părţi narative în alternare cu altele de declamaţie lirică, distribuiri de roluri între diferiţi recitatori, dialoguri între preotul oficiant şi cântăreţii ajutători, manifestări de cânt antifonic, forme rituale împlinite grav cu mijloace mimice adecvate, intervenţii corale ş.a.

Către sfârşitul secolului al VI-lea, organizarea astfel începută capătă prin reforma gregoriană cristalizare definitivă. Liturghia, ca principal oficiu religios, se instituie pe baza ritualului primitiv cuprins în „cina cea de taină". De la început, episodul denotă o latură dramatică; prin trecerea timpului, această latură se va accentua. Creştinii medievali, cu judecata lor simplă, simt faţă de acest eveniment o atracţie aparte. Ce, anume, putea să-i impresioneze atâta? Poate elocinţa lui simbolică, poate scenică, de care ritualul trebuia în genere să se înconjoare. În această din urmă privinţă, scriitorii liturgişti ne dau mărturii caracteristice. Unul dintre ei, Gulielmi Durande Rationale, ne prezintă cina ca o concentrare de tip dramatic a întregii istorii creştine[1]: începe cu „prorocirea venirii lui Mesia pe pământ", are în centru „ideea divină a sacrificiului" şi se termină cu „triumful ecumenic al evangheliei". Un altul, Honoré d'Autun, teolog vestit şi profesor scolastic de metafizică din secolul al XII-lea, în *Gemma animae*, prezintă liturghia drept un „teatru al bisericii", în care piesa jucată îşi impune să reprezinte poporului o luptă dintre *bine* şi *rău*, luptă care până în cele din urmă va trebuie să culmineze cu triumful divin al „răscumpărării". Mesa, în totalitatea ei, este privită ca o reprezentare figurată a etapelor prin care trebuie să treacă această luptă tragică (*duellum*)[1], pentru a dobândi victoria.

Astfel, mitologia creştină şi istoria biblică ajungeau să fie înfăţişate ca o dramă continuă, pusă în scenă prin intermediul ritualului religios. Acest fapt de început s-a perpetuat şi mai târziu, paralel cu creşterea în fast a liturghiei. Cu cât serviciul liturgic punea în mişcare un aparat mai amplu, cu scopul de a crea în sufletele mulţimii de credincioşi stări de extaz ori stări de sugestie, capabile în genere de a le abate atenţia de la realităţile crude ale situaţiei lor sociale, cu atâta desfăşurarea lui practică se vedea în situaţia de a-şi asocia mereu noi procedee teatrale. La un moment dat se vor strânge în cuprinsul desfăşurării liturgice atâtea

1 În lucrarea *De missa et singulis quae in missa aguntur* (Despre liturghie şi despre lucrurile deosebite ce se petrec la liturghie), apărută la Lyon, în 1672.

elemente dramatice, producându-se deci atâta atmosferă de teatru, încât va fi necesar ca toate să-şi caute o agregare proprie, să se manifeste şi autonom, într-o formă dramatică nouă, bine determinată. Aşa s-a născut *drama liturgică*, piatra de temelie a teatrului religios medieval.

Amintim, în treacăt, că s-au produs şi proteste, în special din tabăra cu criterii mai austere şi mai schematice a Reformei. Astfel, ideea lui Honoré d'Autun de a compara biserica cu un „teatru" va provoca indignarea puritană a unui scriitor ca William Prynne (*Histriomastix, The Players Scourge*, 1633), neîmpăcat de faptul că în ceremoniile bisericii şi-au putut face drum atâtea aplecări pentru plăceri şi similitudini teatrale.

Mai trebuie menţionat, în procesul de care ne ocupăm, şi o contribuţie venită din partea arhitecturii.

Începând din secolul al XI-lea, drept urmare a unor condiţii economice mai favorabile decât până atunci, asistăm la o importantă renaştere arhitecturală, în cadrul căreia vor porni să se înalţe, mai ales, colegii, mănăstiri şi catedrale. vechea bazilică romană, devenită între timp biserică creştină, cunoaşte acum transformări radicale. Se deschid drumuri pentru cele două mari stiluri ale arhitecturii medievale: romantic şi gotic. Bolta, cu diferitele ei variante; îngustarea navei, cu putinţa ei sporită de a sprijini greutatea bolţii; mărirea volumului de susţinere interioară prin coloane; creşterea rezistenţei exterioare prin contraforturi; încrucişarea de ogive; faţada cu tripletele, portalurile şi turnurile ei; renaşterea sculpturii şi o dată cu ea o uriaşă împletitură de motive arhitectonice cu forme sculpturale; toate acestea creau un cadru măreţ, capabil să reflecte din ce în ce mai mult orgoliile bisericii medievale, cu dubla ei aspiraţie la suveranitate: cea de ordin spiritual şi cea de ordin politic.

Transpusă într-un asemenea cadru, mesa nu se mai mărginea, ca în perioada ei primitivă, la câteva rugăciuni şi cântări simple, ci va tinde să-şi dea amploare, solemnitate, să împrumute forme şi desfăşurări dramatice. Trebuia, anume, ca manifestările liturgice să corespundă noilor proporţii de cadru. La noul prestigiu al formulei arhitecturale se adăuga şi un prestigiu echivalent al cultului propriu-zis.

Trebuie să admitem, deci, că în naşterea şi dezvoltarea dramei liturgice monu-men-talitatea arhitecturii romanice şi a celei gotice a contat în oarecare măsură. Într-un cadru mai simplu, mai sărac, mai schematic, s-ar fi putut ca această dramă să stagneze, ca evoluţia ei în secolele următoare, spre formele de mari amplitudini teatrale ale miracolelor şi misterelor, să fie mai lentă.

2. Naşterea dramei liturgice

Drama liturgică s-a născut în cuprinsul serviciului religios, şi ca parte integrantă, şi ca anexă a acestuia.

Pentru lumea medievală, clădirea bisericii însemna mai mult decât un locaş strict de rugăciuni. Omul din popor, la el acasă, avea în genere condiţii nesigure, adesea mizerabile. Biserica, în schimb, cu proporţiile şi arhitectura ei, îl impresiona.

Clădirile erau concepute pe dimensiuni mari, pentru ca în ele să încapă cât mai mulți oameni. La nevoie puteau să fie adăpost pentru proscrișii, pentru fugăriții, pentru cei pușii sub urmărire, pentru cei aflați în situația de a cere drept de azil. Biserica își atribuia funcțiuni multiple. Prima era să-și asiste credincioșii în lupta lor de „izbăvire" pentru viața viitoare; își propunea deopotrivă să-i conducă și aici pe pământ, educându-i, îndrumându-i, dându-le o instrucție corespunzătoare, bineînțeles într-un spirit de ascultare oarbă, de subordonare totală. Orgoliul și voința dominatoare a bisericii mergeau până departe: toată ființa fizică și morală a poporenilor trebuia să intre în raza ei de influență și stăpânire.

Apăreau astfel situații de natură să impună și să stimuleze organizarea și dezvoltarea fastului religios. Liturghia trebuia să decurgă în așa fel încât să exercite asupra credincioșilor medievali o acțiune intensă: prin simțuri, prin stări emotive, prin inteligență, prin cât mai multe resorturi intime și puteri de percepție.

N-am putea să fixăm o dată anumită pentru introducerea dramei în cult. Începuturile sunt vechi; cultul creștin și-a asociat implicații dramatice încă de la primele sale manifestări.

În primele timpuri, când aceste implicații dramatice puteau să apară drept prelungiri păgâne, cultul se manifesta într-o formă simplă, săracă. Însă, pe măsură ce puterea politică a bisericii se statornicea, practica rituală s-a desfăcut de vechile ei restricții, adăugându-și fast și bogăție, desfășurându-se cu pompă și solemnitate. Amintirea vechilor cortegii păgâne nu se stinsese cu totul; unele din ele renășteau acum sub o altă formă. Elementul dramatic, câtăva vreme pus sub acuzații și blesteme, începea să-și constituie în jur un climat îmbietor și propice.

La început, drama liturgică era inclusă în serviciul religios, ca o parte mai festivă a acestuia. Ea avea de scop să celebreze amintirea unor scene biblice, prin figurări directe sau alegorice. Mai cu seamă, se celebrau nașterea și „învierea" lui Isus Cristos. Sărbătorile de Crăciun și de Paști constituiau, pentru aceste reprezentații sacre, principalele momente ale anului. Pe măsură ce-și asociau o aparatură scenică mai mare, caracterul lor dramatic devenea și el mai pronunțat.

Să încercăm a surprinde, bineînțeles în linii mari, procesul prin care s-au născut dramele liturgice.

Reprezentarea unor episoade biblice datează din chiar primele perioade de viață creștină. Încă din secolul al II-lea creștinii adunați în biserică se grupau în două coruri, urmând ca fiecare din acestea să-și execute canticele alternativ. Oarecum – s-ar putea spune – tot așa începuse pe vremuri și constituirea dramei antice: prin alternări de cântece, în cadrul serbărilor dionisiace.

Textele erau în limba latină. Timp de câteva secole aceste texte au stăruit într-o formă primitivă, ceea ce ni le înfățișează ca plutind într-un aer de smerenie și de ingenuitate. De obicei dialogarea se petrecea între un personaj biblic și un cor de îngeri. Nucleul dramatic din aceste dialogări ajungea câteodată să se transforme în scene propriu-zis, cu implicări de personaje. Versetele deveneau roluri. Nu toate textele în cauză erau la fel de rigide; printre ele se aflau și unele

mai maleabile, putând să adăpostească sau să dea naştere la interpretări cu înţelesuri şi prezentări scenice. În transpunerea astfel iniţiată preoţii oficianţi păreau deopotrivă şi actori. Ceremonialul, altădată atât de simplu şi de naiv, se transforma într-o manifestare gravă şi somptuoasă. Prin această creştere în fast şi în dramatism se urmărea ca serviciul religios să solicite cât mai mult interesul şi adeziunea credincioşilor. Aceştia – înconjuraţi de marele decor al arhitecturii, cu simbolurile statuilor, ale icoanelor, ale candelabrelor, ale odăjdiilor, în genere ale obiectelor de cult – asistau la desfăşurarea momentelor liturgice ca la un spectacol.

În diferite însemnări explicative, făcute pe marginea unor texte ce ni s-au mai putut transmite, găsim adevărate indicaţii de punere în scenă, asemănătoare oarecum cu caietele noastre moderne de regie. Iată, de exemplu, câteva indicaţii aparţinând slujbei religioase de la Saint-Michel, sediul unei cunoscute mănăstiri benedictine:

„...Fratele pus să figureze pe Dumnezeu va avea coroană, barbă şi picioarele goale; va trebui să poarte o cruce..." Şi mai departe: „Fratele pus să reprezinte pe înger va sta la altar; va ţine în mână o ramură de palmier... Cei trei fraţi puşi să înfăţişeze trei femei sfinte vor fi îmbrăcaţi cu dalmatice albe şi vor avea capul acoperit ca femeile. Vor purta vase de alabastru; vor veni din direcţia stranelor şi se vor îndrepta spre altar, cântând un pasaj din evanghelia lui Marcu: «Cine va da la o parte această piatră de la intrarea mormântului?» Atunci fratele-înger – care, îmbrăcat în alb, cu ramura de palmier în mână, stă drept pe treptele altarului – va intona răspunsul: *Venite, venite, quem quaeritis in sepulchro, christicolae?*[1] Femeile sfinte vor răspunde: «Căutăm pe Isus», iar îngerul va spune: «A înviat!» După aceasta, fraţii care figurează pe femeile sfinte se vor apropia de mormânt. Doi fraţi, reprezentând doi îngeri, le vor spune: «Femei, pe cine plângeţi oare?...»".

E vorba de încadrări rituale, în care deslusim precizări privind distribuţia, costumul, recuzita şi mişcarea scenică.

La început, repartizarea după modurile cântării antifone între oficiantul-recitator şi cor privea doar anumite texte. Cu timpul, sistemul avea să se generalizeze. Distribuirea dramatică, şi ea, făcea progrese; în unele cazuri vocea lectorului ecleziastic trebuia asistată de voci aparte, pentru fiecare din personajele în cauză.

Cercetările de specialitate leagă începuturile dramei liturgice de evoluţia rituală a *tropilor*[2].

Tropii îşi fac apariţia către sfârşitul secolului al IX-lea, sub formă de interpolări în textul gregorian al mai multor slujbe religioase. La început aceste interpolări erau puţine şi timide; cu timpul, au devenit mai numeroase şi mai consistente, izbutind astfel să dea slujbelor religioase variaţie şi relief, prin introducerea de elemente dramatice. Judecând după manuscrisele rămase, s-ar crede că *tropii* erau de origine monahală. Iniţial, avem de-a face cu texte în proză; mai târziu ele vor fi punctate cu unele intervenţii poetice, dispuse în strofe variate. Nu se respecta o

1 Veniţi, veniţi, pe cine căutaţi în mormânt, credincioaselor (În limba latină.)

2 Denumirea e latină; o folosim oarecum arbitrar într-o flexiune românească, din lipsa unui termen propriu corespunzător.

metrică precisă; în genere, însă, aceste strofe se desfăşurau ritmic, cu asonanţe convenabile şi chiar cu rime, adeseori bine întocmite.

Este de crezut că introducerea variaţiilor în textele canonice avea de scop să vină în ajutorul oficianţilor, pentru ca aceştia să memoreze mai cu uşurinţă diferitele cântări bisericeşti. Ar fi vorba, deci, de un procedeu mnemotehnic: punându-se cuvinte pe vocalizele finale, se realizau astfel tărăgănări de note (denumite în latineşte *sequelas* ori *jubili*), de natură să imprime anumitor cântări bisericeşti (*Aleluia, Kyrie*), o reliefare mai dramatică sau mai multă solemnitate. Lucrurile, însă, nu s-au oprit aici. Către sfârşitul secolului al X-lea, un călugăr benedictin, Notker[1], dând la o parte cuvintele sugerate de procedeul mnemotehnic a pus în locul lor un text propriu şi o invenţiune muzicală nouă. Exemplul a găsit imitatori. Tutilo (secolul al XI-lea) călugăr de la Sankt Gallen[2], cunoscut ca poet, artist şi muzician distins, împinge inovaţia mai departe. Ajutat de o dublă inspiraţie, poetică şi muzicală, acest călugăr va izbuti ca prin *tropii* lui să creeze o formă lirică nouă, cu o strofică mai liberă, emancipată metric de regulile clasice.

La început, *tropii* aveau formă de monologuri. Dar tendinţa de dialogare şi-a făcut şi ea drum; în jurul unor subiecte evanghelice se năşteau astfel diferite drame scurte, care până la urmă se vor integra în corpul liturghiei. Pe măsură ce dialogarea se preciza, apăreau şi anume exclamaţii ritmate „– *Christicolae! Coelicolae! Quem quaeritis*?" – ceea ce contribuia ca textele noilor compoziţii să se coloreze cu accente şi invocaţii dramatice.

Dar evoluţia continuă. Câtă vreme un trop de tipul lui *Quem quaeritis* s-a păstrat în forma lui iniţială, el făcea parte strânsă din corpul liturghiei; de îndată ce începea să crească, fie prin adăugări de diferite parafraze, fie prin îmbogăţiri cu episoade provenite şi din alte scrieri religioase, tindea spre o existenţă autonomă. Vechea încadrare în oficiul canonic devenea îngustă, constrângătoare. Trebuia, deci să fie reprezentat aparte, ca o dramă sacră sau ca un început de dramă.

Într-o încercare de a sistematiza ceea ce s-a putut stabili până acum cu privire la procesul de naştere al dramei liturgice, putem deslui trei faze semnificative.

Prima fază păstrează un caracter strict liturgic. Textele, în proză, folosesc, doar cuvinte din scrierile biblice şi urmează de aproape tradiţia canonică. Invenţia este aproape inexistentă. Autorii se mărginesc să pună în dialog fapte cu conţinut evanghelic. Nu întâlnim intenţii de artă, şi nici dorinţa de succes sau de spectaculozitate. Predomină o preocupare de ordin catihetic; ca masa credincioşilor să cunoască şi să deprindă elementele evangheliilor, prin mijloace sensibile, cât mai intuitive. Textele nu aveau prea multă viaţă. Rostite într-o limbă moartă, de

1 Învăţat german – poet muzician, teolog – mort în 1022, supranumit *Germanul*. A tradus, printre altele, *Psalmii, Hermeneutica* lui Aristotel şi *Consolaţiile* lui Boeţiu. Într-un secol cu multe obscurantiste, scrierile lui de retorică, de muzică, de astronomie şi de matematică au contribuit la răspândirea cunoştinţelor. E socotit printre primii şi cei mai însemnaţi autori de tropi şi secvenţe, constând din pătrunderi în coralul gregorian ale unor elemente polifonice, cu rădăcini în mediul popular.

2 Mănăstirea Saint Gallen, întemeiată în secolul al VII-lea, va deveni în secolele IX–X unul din principalele focare de cultură germană medievală.

către preoți cărora în majoritatea cazurilor le lipsea aptitudinea scenică, ele erau de fapt o altă formă de liturghie creştină, rezervată mai cu seamă zilelor de mari sărbători religioase ale anului.

Cea de-a doua fază se deosebeşte prin apariția versificației. Sub formă de intercalări timide încep să se ivească acum mici piese în versuri. Încetul cu încetul, acestea vor câştiga teren. Inițial erau mai mult imitații după textele liturgice; cu timpul vor căpăta originalitate, făcând ca partea în proză să alunece treptat-treptat în umbră. Apar acum, deopotrivă, cantici ce trebuiau intonate în cor şi bucăți distincte ce urmau să fie recitate de un personaj anumit.

Într-o a treia fază asistăm la victoria deplină a poeziei asupra prozei. Versificația dobândeşte forme din ce în ce mai precise şi mai constante. Hexametrul şi pentametrul, ambele de tip antic, se extind. Proza, inundată de poezie, va deveni un element secundar. Caracterul de liturghie, trecut acum în subordine, începe să dispară.

Limba vorbită, a poporului, începe şi ea să-şi ceară drepturi. Primele intervenții, destul de sporadice, denotă stângăcii; dar o dată aceste timidități înfrânte, ne apropiem de clipa caracteristică în care textul dramelor liturgice ni se va prezenta jumătate în limba latină şi jumătate într-o limbă curentă. Stanța merge spre generalizare. Deocamdată, n-am putea vorbi de o ştiință precisă a metrului; sunt semne, totuşi, că aceasta începe să se ivească. Iată şi o primă dovadă: cezura după al patrulea picior, în versurile cele mai lungi, decasilabice. Imaginea vechilor *tropi* liturgici se stinge; în locul lor îşi fac drum nişte imitații profane, *conductus*[1], cântări corale puse să alterneze în cursul reprezentației cu părțile recitate.

Cea de-a patra fază, ultima, a fost pentru drama liturgică propriu-zisă o fază de decadență. Sub loviturile perseverente ale unor idei şi imagini profane în creştere, era greu ca această dramă să-şi mai poată păstra caracterele ei originale. E vorba de idei şi imagini prin care începea să se prefigureze, încă în plină perioadă medievală, fenomenul Renaşterii.

Explicația încercată mai sus rămâne însă relativă, schematică. Depărtarea în timp, lipsa de documente, greutatea de a pătrunde cu cercetarea noastră într-o ambianță în care între timp s-au petrecut transformări adânci, fac ca în reconstituirile noastre o seamă de colorituri, adiacențe sau implicații ale faptelor în cauză să ne rămână încă străine. Pe alte planuri, sub alte unghiuri, întâlnim şi aici dificultăți ca acelea de care ne-am izbit în analiza dramei antice.

S-au propus asemănări între această dramă şi cea medievală. De exemplu: liturghia creştină a mijlocit naşterea dramei medievale, aşa cum orfismul a luat parte la naşterea dramei clasice; aşa cum ditirambul păgân a cântat pe Dionisos, tot aşa imnul creştin din teatru îl slăveşte pe Dumnezeu; actorii medievali ca şi actorii antici, înainte de a ajunge pe scenă în roluri definite, făcuseră parte dintr-o

1 O varietate perfecționată a *tropului*, în sens polifonic. Compoziție mai liberă, totuşi în formă strofică, pe texte latine în versuri. A apărut în secolul al XII-lea; e frecvent în secolul al XIII-lea, ocupând un loc de seamă în desfăşurarea dramei liturgice. Se distinge preocuparea pentru melodii frumoase, accesibile, uşor de învățat, deschizând ferestre şi înspre cântecul mai vesel, de lume.

procesiune populară; aşa cum la un moment dat a fost nevoie ca logeionul antic să fie înălţat în spatele orchestrei, tot aşa a trebuit ca scena dramei sacre să treacă din incinta bisericii pe scările catedralelor sau pe estrade ridicate în pieţele acestora; aşa cum reprezentarea dramei clasice ceruse sprijinul plasticii, al muzicii şi al dansului, tot aşa, teatrul medieval va reprezenta şi el o sinteză, încercând să reunească mai multe arte într-una singură.

Paralelismul cuprins în aceste judecăţi rămâne însă mai mult aparent. teatrul antic şi teatrul medieval s-au format pe planuri şi în direcţii proprii, în funcţie de condiţii istorice diferite. Asemănările constatate ţin propriu-zis de o manifestare generală a fenomenului dramatic, privit în esenţă şi în mişcările lui directoare.

Asupra raporturilor dintre drama antică şi drama medievală s-au purtat discuţii prelungite. Se consideră, anume, că între cele două drame s-ar afla o prăpastie; că între copilăria hieratică a uneia şi bătrâneţea profană a celeilalte există deosebiri mari, radicale; că zvârcolirile istorice din ultimele secole ale antichităţii şi răsturnările din primele secole ale evului mediu au făcut ca tradiţia dramatică să se frângă. Se conclude, astfel, că teatrul antic a putut trimite în teatrul medieval cel mult unele prelungiri vagi, nesemnificative, ca de pildă spiritul *histrionilor* de la Roma, pe care l-am regăsi perpetuându-se oarecum în manifestarea *farsorilor* medievali.

L. Petit de Julleville, importantul cunoscător al *miracolelor* şi *misterelor* medievale, susţine că drama liturgică nu datorează nimic, nici măcar o umbră de amintire, lui Sofocle, ori lui Seneca. Un caz ca acela al autoarei Hrotswith von Gandersheim – de care ne vom ocupa într-un capitol următor – iese cu totul din regulă şi merită o considerare aparte.

Teza susţinută de acest învăţat este, însă, infirmată prin faptul că în viaţa manifestărilor de teatru a existat întotdeauna un fond indivizibil – un fond legat de natura reflectării dramatice şi de funcţiunea socială a acestei reflectări – capabil ca peste oricâte şalturi ori transformări, să dea manifestărilor în cauză unitate şi continuitate.

3. Influenţe profane

Până în secolul al XIII-lea, epocă în care limbile naţionale şi-au putut face un drum mai marcat în literatură, teatrul religios medieval era scris şi reprezentat în limba latină, limba oficială a cultului catolic. Avem însă dovezi de existenţă şi a unor drame sacre de provenienţă bizantină, scrise deci în limba greacă.

Principala atenţie ne este reţinută de un poem dramatic bizantin (*Cristos suferind*), compus în secolul al XI-lea, probabil de către un învăţat teolog, al cărui nume s-a pierdut[1]. Acţiunea se dezvoltă în jurul personajului Theotocos (fecioara Maria), iar accentul cade pe zdruncinarea sufletească produsă de supliciile fiului

1 Paternitatea acestei scrieri a stimulat numeroase ipoteze şi cercetări erudite. În toate manuscrisele rămase există un preambul în care opera este atribuită unui „Grigore teologul". Nu s-a putut stabili dacă e vorba de Grigore din Nazianz, cunoscutul episcop al Antiohiei, sau de acel preot Grigore, despre care aflăm în *Istoria ecleziastică* a lui Sozomen că ar fi compus piese de teatru creştin, după modelul tragediilor lui Euripide şi al comediilor lui Terenţiu. O altă ipoteză, emisă de

său. Remarcăm în compunerea piesei câteva filiațiuni clasice, ceea ce o face semnificativă ca monument literar. Anumite scene, de pildă, ne amintesc episodul păstorului din *Antigona*. Vibrarea prelungă, şi deopotrivă mila de care Theotocos se simte cuprinsă la vederea suferinței umane, o apropie oarecum de Atossa, mama lui Xerxe, din *Perşii* lui Eschil. În scenele de emoție intensă, când sărută rănile fiului răstignit sau când trece de la stări de deznădejde la altele de speranță şi de iluminare, seamănă pe linie pasională cu eroinele lui Euripide.

Autorii bizantini, având desigur în minte imaginea tragediilor antice, au încercat să transpună dramaturgic câteva subiecte biblice socotite mai importante. N-au izbutit, însă, decât într-o măsură limitată; lumea bizantină, atât de receptivă în alte direcții ale culturii, n-a putut să vină în creația de teatru decât cu manifestări minore[1].

Revenind la dramele liturgice din Apus, şi anume la influențele profane pe care aceste drame au început să le resimtă încă de la primele lor afirmări, trebuie să menționăm mai întâi procesul marcat de secularizarea limbii.

Atâta vreme cât dramele liturgice făceau corp strâns cu serviciul religios, ca părți integrante ale acestuia, ele s-au desfăşurat în limba latină. Pe măsură însă ce-şi constituia o existență aparte, transformând momentele rituale în unități dramatice, influența limbii vorbite devenea evidentă şi determinantă. Cu cât poporul începea să fie mai interesat de aceste spectacole, încercând să le găsească înțelesuri şi să se apropie de ele, cu atâta dorea să le audă rostite în vorbirea lui curentă. S-a deschis deci o luptă surdă între limba „sacră" şi cea „vulgară", care n-a fost nici scurtă şi nici uşoară.

În procesul astfel început, constatăm ca un prim moment de seamă constituirea dramelor bilingve: bază latină cu diseminări în creştere de limbă vulgară. Pe fonduri biblice întâlnim reminiscențe din literatura latină, în special din Virgiliu (în *Adorația magilor*, în *Fecioarele înțelepte şi fecioarele nebune* ş.a.). Accente vulgare, cu pronunțată notă dialectică, pătrund în textul latin, uneori într-o formă stângace, păreau mai sensibile decât celelalte la asemenea modificări. Schimbările în cauză nu urmau reguli anumite. Totuşi, avea parcă în vedere o logică interioară a

cercetătorul francez Ch. Magnin, potrivit căreia ne-am afla în fața unei rapsodii de poeme dramatice compuse în secolele IV–VIII, e socotită ca neîntemeiată. În genere, cercetătorii sunt de acord că piesa a fost compusă în secolul al XI-lea, ceea ce o face contemporană cu primele drame liturgice din Occident.

1 Nu se ştie dacă această piesă bizantină a fost reprezentată scenic. Pare mai probabil c-a fost scrisă pentru citire. Lumea medievală din țările occidentale n-a cunoscut-o. A pătruns aici abia în secolul al XVI-lea, adică într-o perioadă în care drama liturgică îşi încetase existența, în traduceri latine datorate unor oameni de litere ai Renaşterii. Putem spune, deci, că în mişcarea dramatică propriu-zisă a evului mediu această piesă a reprezentat un fenomen izolat. Ea rămâne totuşi semnificativă şi ilustrativă în ce priveşte anume afinități şi filiații între drama antică şi drama creştină. Ne gândim, de pildă, la trăsături ca acestea: asemănările dintre pateticul suferinței de pe Golgota cu acela al lui Prometeu pe stânca din Caucaz; împlinirea de către Cristos a *Scripturii*, aşa cum eroii tragici trebuiau să împlinească voința Moirei; plânsetele sfâşietoare ale Fecioarei, amintind pe acelea ale Hecubei şi ale Andromacăi; ideea că fie şi în toiul celei mai mari dureri ne rămâne, totuşi, speranța şi presimțirea salvării.

situațiilor: se începea cu pasajele mai încărcate de imagini ori de sentimente ale vieții curente, pentru ca numai după aceea să se treacă și la celelalte, de un ordin mai general, cu înfățișări mai abstracte.

Prin trecerea timpului, limba latină a început să fie uitată, ieșind cu totul sau în bună parte din deprinderile omului obișnuit. Se impunea, deci, ca textele dramatice să fie traduse în limba curentă. Adesea, nu era vorba de traduceri propriu-zise, ci mai mult de niște parafrazări, în cadrul cărora se puteau strecurau tot felul de intervenții profane, de aluzii, la fapte mai mult sau mai puțin actuale. O parte din acestea, trecând de la nota lor convențională de pietate religioasă la una de manifestări vesele, rivalizau în această privință – în umorul lor savuros și în trivialitatea lor zgomotoasă – cu repertoriul jonglerilor din bâlciuri și de pe străzi.

Tot printre influențele profane avem de menționat și contribuția școlilor. E vorba de acele școli claustrale și diocezane, care prin magiștrii și studenții lor au luat parte la procesul amintit de secularizare. La început, aceste școli – din care cu timpul se vor forma pe alocuri universități medievale – funcționau ca anexe de mănăstiri sau de biserici-catedrale. Deși patronate de biserică și concepute exclusiv în vederile ei, școlile în cauză lăsau ca în atmosfera lor intimă să pătrundă și ecouri dinafară, de altă natură decât cea strict teologică. Nu toți studenții pe care îi promovau rămâneau în cler ori în ordine monastice. Mulți dintre ei se încadrau în ordine minore, ceea ce le îngăduia să fie prezenți și în viața socială, ocupând aici funcțiuni publice, devenind avocați, medici sau notari, uneori îmbrățișând până și meșteșugul armelor. Formal, aparțineau bisericii; practic, însă, aceasta se afla în neputință de a le controla mișcările.

Menționăm, aici, și existența unor „clerici rătăcitori" (*vagantes*), în realitate „școlari", denumiți și *goliarzi*, adică fii spirituali ai unui legendar Golias, episcopul „călugărilor răi, vicioși, jucători și traficanți cu bunuri sfinte". Au apărut, începând din secolul al XII-lea, în Germania, Franța, Italia și Anglia. Unii dintre ei formau un fel de boemă a clericaturii, cu trăsături libertine și aplecări spre vagabondaj. În mare parte trecuseră prin școli; cunoșteau limba latină și regulile versificației clasice. Practicau o literatură laicizantă, cuprinzând satire împotriva bisericii și a moravurilor pontificale de la Roma. În cântecele lor găsim versuri ca acestea: „Lumii singură stăpână, / Roma vrea să-i fie"; „Sfânta curie ajuns-a / În rând cu samsarii" ș.a. Întâlnim, de asemenea, aluzii ironice la diferite dezbateri scolastice, cântece de dragoste și de beție, povestiri și luări în râs, unele în notă lascivă și licențioasă, altele în spirit de opoziție pronunțată. Avem în toate acestea o seamă de imagini pitorești ale vieții studențești medievale, cu încercări semnificative de emancipare. Vaganții erau și muzicieni, compozitori și deopotrivă interpreți. Au contribuit la propagarea atât a cântecului popular cât și a celui cult, acesta din urmă compus cu știință în stil de *conductus* și motet.

În cadrul de școală al vremii au apărut și așa-numitele *jocuri școlare* (*ludi*); sunt manifestări vii și instructive, care prin încetățenire mai îndelungă vor avea repercusiuni importante în viața și evoluția dramei medievale.

Jocurile în cauză erau reprezentații de teatru religios, organizate de către profesori și studenți. Au debutat prin a lua ca modele strofele latine pe care mai demult le compuseseră Notker și Tutilo, călugări erudiți, poeți și muzicieni, de la Sankt Gallen. Mai târziu, în secolul al XII-lea, s-au condus după *Istoria lui Daniel*, dramă religioasă scrisă de Hilarius, un poet de origine engleză, dar care trăise multă vreme în Franța, unde fusese elevul lui Abélard. Ca sală de teatru se întrebuința refectoriul mănăstirii. Când reprezentarea acestor *ludi* se făcea numai pentru personalul clerical sau școlar al mănăstirilor, se întrebuința exclusiv limba latină. Se organizau însă și reprezentații mai largi, la care erau invitați oameni din împrejurimi: nobili, burghezi, proprietari de pământ. Întrucât mulți din aceștia nu mai știau latinește, era necesar ca măcar în parte să se vorbească și pe înțelesul lor.

Se ajungea, astfel, ca în teatrul sacru să fie intercalate și pasaje laice, inspirate din *quadrivium* și compuse în limba vulgară. Cu timpul, înmulțindu-se, ele aveau să împingă textul biblic în umbră. La aceasta ajutau și școlile, în măsura în care învățarea cu seriozitate a limbii latine făcea ca în atmosfera lor să dăinuiască încă un sentiment al fenomenului clasic, cu implicațiile lui profane. O dată o asemenea tendință pusă în mișcare, ea va continua să crească. Din orice își va constitui noi prilejuri de afirmare. Notăm, mai cu seamă, jocurile organizate în onoarea sfântului Nicolae, patronul studenților; acestea erau binevenite, pentru ca tinerețea și nevoia de viață să izbucnească impetuos, cu momente îndrăznețe de satiră, de sarcasm și de maliției zitate.

Menționăm, mai departe, o seamă de oficii pseudoliturgice, cunoscute sub denumirea generală de sărbători ale „proștilor", ale „nebunilor", ale „măgarilor" sau mai pe scurt: *Nebunul*, *Măgarul*. Erau susținute de clerul inferior, în zilele de sărbătoare (ajunul Anului nou), când i se acordau unele momente de libertate, cu ieșiri de sub constrângerile canonice. La adăpostul fondului religios, ele puneau în mișcare o vervă indiscretă, cu intenții de sarcasm și parodie, fie împotriva ceremonialului liturgic, fie chiar împotriva unor superiori ai cultului catolic. Notăm, anume, aducerea în biserică a unui măgar de lemn ca să fie slăvit cu „cântece măgărești" sau cupletele de preamărire ironică pentru „papa proștilor". Ecourile acestor manifestări răzbăteau și în afară, dând satisfacție sentimentului popular.

Tot în secolul al XII-lea, paralel cu acțiunea școlilor, trebuie să menționăm și o acțiune similară a *confreriilor*, asociații religioase formate din clerici și laici, cu scopul de a comemora anumite evenimente ale bisericii sau de a practica în comun diferite acte ale cultului. După documentele rămase n-am putea să reconstituim cu exactitate în ce măsură aceste confrerii au contribuit la secularizarea dramei sacre; se pare însă că proporția este apreciabilă. Membrii laici aveau desigur exigențe peste care teologii și clericii nu puteau să treacă cu ușurință. În ce privește fastul pus în desfășurarea serbărilor, trebuie să admitem că aceasta avea de satisfăcut două serii de condiții: cele ale practicii religioase propriu-zise și cele ale nevoii de spectacol, crescute din emancipări și preferințe populare.

Intervenția *ludi*-lor devenea evidentă. Se petrec pătrunderi de elemente laice, care făceau ca piesele în cauză să-și piardă din calmul lor hieratic, din atmosfera

lor evanghelică; se aducea astfel în desfăşurarea reprezentaţiilor un plus caracteristic de mişcare şi de intensitate dramatică.

Dramele liturgice reprezentau în intenţia medievală o ilustraţie asemănătoare cu sculpturile de pe faţadele catedralelor. În totalitatea lor, aceste sculpturi alcătuiau un vast catehism ilustrat, menit să comunice credincioşilor conţinuturi ale epopeii creştine şi înţelesuri curente de ştiinţă, de filozofie sau de morală populară. Mulţimea statuilor de personaje biblice ori hagiografice se dubla cu mulţimea celor puse să figureze alegoric vicii şi virtuţi, arte, ştiinţe, meşteşuguri, tipuri de muncă, aspecte ale naturii; într-un cuvânt, tot ce putea să intre într-o viziune a vremii asupra lumii şi asupra vieţii. Ne aflăm în faţa unui belşug de imagini care, pe deasupra alinierilor lui dogmatice, lăsa să transpară în faţa credincioşilor o largă scenă de tipuri şi de mişcări. Atitudini de contemplaţie şi de tăcere alternau cu atitudini contrarii, violente şi impetuoase. Pe fizionomia fecioarelor, a sfinţilor, în genere a celor „aleşi", puteau fi deslușite ca întipăriri afective stări de blândeţe mistică, de înseninări hieratice, de plutiri în sfere de fericire; pe alte figuri, de profeţi, apostoli, martiri, părinţi ai bisericii sau de personaje istorice, după natura luptei duse de fiecare, apăreau trăsături de energie şi hotărâre. Basoreliefurile aduceau vaste compoziţii divine şi laice, urmând în genere firul unei acţiuni intense, din care putem deduce că ideea religioasă nu era atotstăpânitoare. Observarea realităţii, cu implicaţiile ei umane, îşi cerea deopotrivă drepturile. Faţada catedralelor apărea astfel ca o carte deschisă, în care atât medievalul singuratic cât şi mulţimile vremii puteau să găsească indicii sau răspunsuri la întrebările vieţii. Toate, firește, purtau o întipărire de suveranitate a bisericii. Nu e mai puţin adevărat, însă, că în transparenţa acestora apăreau şi tot atâtea semne profane, izvorâte din forţe şi din adâncuri umane mai puternice decât dogmele epocii.

Revenind la drama liturgică, trebuie spus că aceasta încerca să cuprindă în ea o pedagogie asemănătoare. Variau doar mijloacele; semnificaţia rămânea aceeaşi. Includerea de reprezentări scenice în cuprinsul slujbei religioase avea de scop să aducă mulţimilor de credincioşi o facilitare a înţelegerii fenomenelor biblice, întocmai ca ilustraţiile intuitive într-o carte de începători sau de popularizare. Ceea ce pe faţadele catedralelor se urmărea prin figurări în piatră, în dramele liturgice se realiza prin texte teologico-poetice, prin personaje şi prin joc de scenă. Avem astfel de-a face cu o primă formă dramatică de tip constituit, prin care biserica a urmărit să asocieze manifestarea de teatru în opera ei de şcoală şi de predicaţie mistică.

4. Clasificarea dramelor; punerea în scenă.

Dramele de care ne ocupăm, unele compuse pe de-a-ntregul în latineşte, altele în *farcita* (amestec de latină cu idiomuri vulgare), urmau în genere cronologia şi ierarhiile anului liturgic. Reprezentarea lor avea loc în zile prescrise, aşa încât evenimentele religioase comemorate în aceste zile să fie scoase mai în lumină, cu fast şi dramatism. Le putem grupa în cicluri, după legătura lor cu principalele momente ale calendarului religios.

Avem, mai întâi, ciclul *nativității*. Evul mediu s-a complăcut ca în jurul sărbătorilor de Crăciun să întreţină o atmosferă de interes şi de popularitate. Dintre manifestările admise, unele păstrau urme păgâne, continuând oarecum prin nota lor de veselie dezlănţuită şi licenţioasă spiritul saturnalelor antice.

Ca texte dramatice propriu-zise, dispunem de dovezi începând din secolul al X-lea. De la o seamă de *tropi* simpli, reprezentând în special adorarea păstorilor, s-a trecut la drame oarecum constituite, cu personaje mai numeroase şi cu acţiune mai conturată. Citãm *Fecioarele înţelepte şi fecioarele nebune*[1], al cărei text ni s-a păstrat într-un manuscris de la mănăstirea Saint-Martial din Limoges. prin conţinut nu avea legătură directă cu ideea nativităţii; făcea totuşi parte din manifestările dramatice puse să întregească atmosfera biblică a zilelor de Crăciun. Găsim în ea şi situaţii diferite de textul evanghelic, ceea ce îi dădea o semnificaţie aparte; e vorba de rătăcirea fecioarelor nebune, de revenirea lor şi de recunoaşterea greşelii, momente în care poetul medieval necunoscut a pus de la sine, probabil pentru a le face mai expresive şi mai dramatice. În aceleaşi manuscris figurează şi piesa *Profeţii*, compusă toată în versuri latineşti şi concepută ca o lecţie de Crăciun; părţile de bază rostite de predicatorul principal erau puse să alterneze cu pasaje declamate melopeic de către mai multe personaje secundare. La început, drama făcea parte strictă din manifestarea liturgică. Cu timpul, prin bogăţia decorului şi a punerii în scenă, s-a transformat din dramă religioasă în dramă semiprofană. Numărul mare de personaje, egalitatea lor în rang (unele versiuni ajunseseră la douăzeci şi şapte de personaje) şi bogăţia de incidente presărate în cursul acţiunii au făcut ca această piesă să se dividă, cu tendinţa ca în noile drame fiecare profet din drama-matrice să devină personaj central. Dintre toţi, de cea mai multă atenţie s-a bucurat profetul Daniel, ale cărui fapte vor inspira două drame notorii: una datorată lui Hilarius, elevul lui Abélard, şi cealaltă anonimă, reprezentată întâia oară la Beauvais, în secolul al XII-lea, de către tineretul clerical şi studenţesc al oraşului. Notăm, deopotrivă: o dramă a *Inocenţilor*, cuprinzând masacrul pruncilor, şi o dramă a *Magilor*, cu prezentarea darurilor şi defilarea procesională a personajelor.

Într-un manuscris din secolul al XIII-lea, aparţinând bibliotecii din München, se găseşte textul în latineşte cu unele amestecuri de germană veche al unei drama liturgice de proporţii mari, având aproape semnificaţia unui *mister* al nativităţii. Nu poartă o denumire efectivă. Găsim în ea, de fapt, o reuniune de drame mai mici: o dramă a profeţilor, o dramă a Buneivestiri, o dramă a păstorilor, o dramă a pruncilor inocenţi şi o dramă a magilor. Se desemnează – am putea spune – o tendinţă spre construcţii dramatice mai largi, tendinţă care în secolele următoare se va cristaliza prin apariţia miracolelor şi a misterelor.

Un alt ciclu de egală însemnătate e ciclul „*învierii*". Dramele din acest ciclu s-au produs ceva mai târziu decât celelalte; înainte de secolul al XIII-lea nu avem nici o indicaţie în materie. Poezia dramatică a ezitat câtăva vreme până să înscrie

1 O versiune germană a piesei a fost reprezentată la Eisenach, în 1322.

patimile şi moartea printre temele sale. E adevărat că şi punerea în scenă cerea un aparat mai dificil decât în cazul celorlalte.

Ultimul ciclu se referă la diferite episoade din viaţa sfinţilor. Două, în special, erau figurile mai larg reprezentate: sfântul Paul, prin actul său de conversiune povestit în *Faptele apostolilor* şi cuprins ca parte integrantă în *Noul Testament*, şi sfântul Nicolae, ca patron al tineretului, al elevilor şi al clericilor, ceea ce îi asigura în simţirea medievală o popularitate mai marcată decât celorlalţi.

Dramele liturgice, în genere, nu urmăreau să epuizeze scenic situaţiile reprezentate, ci numai să sugereze, lăsându-se ca întregirea tablourilor să fie făcută de către imaginaţia credincioşilor-spectatori. De aceea, prin sobrietatea lor păreau reci, uscate. *Misterele*, mai târziu, vor urma o cale diferită; în cadrul lor, reprezentarea scenică va pune în mişcare un aparat vast, putând să acopere mari întinderi ale imaginaţiei comune.

Asupra felului cum aceste drame erau puse pe scenă, găsim referinţe în chiar unele texte păstrate, precum şi în diferite didascalii, constând din note explicative adăugate textului şi din indicaţii practice de scenografie.

Momentul naşterii, de exemplu, este marcat într-un manuscris aflător în biblioteca de la München prin recomandări scenice ca acestea: „Maria se va culca pe patul său şi va aduce pe lume un copil (*Maria vadat in lectum suum... et pariat filium*); Iosif, într-o ţinută convenabilă, cu barbă lungă, va sta lângă ea (*Cui assideat Joseph in habitu onestu et prolixa barba*)" etc., etc. Unele din aceste indicaţii de regie purtau în ele o notă de solemnitate înaltă; altele, dimpotrivă, urmau un realism naiv şi rudimentar. Pe de o parte, corul de copii trebuia să figureze glasul din cer al îngerilor; pe de altă parte, de capătul unei sfori pornite din bolta bisericii trebuiau să atârne o stea din lemn poleit, iar jos, în staul, trebuiau să se mimeze actul naşterii, cu amănunte naturaliste, inclusiv gesturile moşirii. Unele episoade erau reprezentate fugitiv şi schematic; altele, dimpotrivă, beneficiau de o dramatizare mai largă şi puneau în acţiune diferite accesorii scenice. Maria cu pruncul în braţe intra în Egipt pe un măgar de lemn, făcut în mărime naturală şi tras pe rotile. Când vreun personaj sacru pătrundea în templu, trebuia ca idolii să se clatine pe locurile lor şi apoi să se prăbuşească la pământ, risipindu-se în ţăndări. Scenele de adoraţie se petreceau în faţa credincioşilor; scenele crude sau cele care ar fi necesitat complicaţii dificile de regie erau puse să se petreacă în culise.

În dramele din ciclul „*învierii*", la început, mormântul era doar indicat simbolic; cu timpul a şi fost figurat. Dintr-un manuscris italian, datând din secolul al XVI-lea, deducem că mimica şi gesturile actorilor erau observate de aproape, în care scop se dădeau indicaţii precise şi amănunţite. Iată, de exemplu, un extras din rolul Magdalenei, în drama *Plânsetele celor trei Marii*:

„*Magdalena* (aici ea trebuie să se întoarcă spre bărbaţi cu braţele întinse): O, fraţi (se reîntoarce către femei) şi surori! Ce s-a ales din nădejdea mea! (aici trebuie să se bată cu mâna în piept). Ce mă mai poate mângâia? (aici, să ridice mâinile în sus). Ce fapt ne-ar mai putea scăpa? (aici, cu capul aplecat în jos, să se arunce la picioarele celui răstignit)" etc., etc.

Personajele feminine erau interpretate de bărbați. Astfel, rolurile fecioarelor erau ținute de către clerici, înfășurați în dalmatice largi, având patrafirul adus pe cap ca un văl și ținând în mână lampa mistică. într-un manuscris ce ni s-a păstrat, după ce împotriva fecioarelor nebune s-a rostit pedeapsa veșnică, se face următoarea mențiune: „*Modo accipiant eas Daemones, et praecipitantur in infernum*" (să le ia demonii și să le arunce în infern). Această indicație ne obligă să presupunem că acțiunea se petrecea cu oarecare punere în scenă. Probabil demonii erau figurați prin actori anume travestiți. Bănuim că intrarea în infern era reprezentată printr-o groapă din care se vedeau ieșind flăcări și fum; nu este exclus ca deasupra acesteia să se fi văzut și un cer înstelat, spre care aveau să se urce fecioarele înțelepte, în vreme ce celelalte trebuiau târâte în infern.

În desfășurarea acestor reprezentații muzica avea o parte însemnată de contribuție. Ni s-a păstrat, în transcripții convenabile, muzica de la câteva zeci de drame liturgice. Corul era împărțit în două grupe, dispuse antifonic. Inițial, muzica acestor drame era însuși cântul liturgic; se adăugau melodii speciale doar pentru pasajele dialogate care nu făceau parte din textul liturgic propriu-zis. Cu timpul, cântecele de ritual și-au îmbogățit expresia. În cadrul lor a început să se dezvolte armonia și să-și facă drum ideea de acompaniament, susținută prin orgă și instrumente de coarde. Interpretarea devine mai vie, mai bogată, mai individualizată. Cântul gregorian este încă dominant; dar în tradiția lui psalmodică, egală ca ton și ca întindere, își fac totuși drum și accente mai îndrăznețe, capabile să exprime stări emoționale, momente de bucurie și de petrecere, intenții de umor și maliționizitate.

Multă vreme dramele liturgice s-au desfășurat în incinta bisericii. Aici, ele aveau drept scenă spațiul format din cor (partea rezervată clericilor), eventual navele laterale, altarul și amvonul bisericii; sacristia îndeplinea oficiul de culise. Cu timpul, când asistența s-a mărit, s-a simțit nevoia ca jocul să fie mai strâns, devenind prin aceasta mai plin și mai concentrat; totodată trebuia ca acțiunea din piese să capete și ea mai multă unitate, sporindu-se în același timp verosimilitatea situațiilor. S-a ajuns astfel la ridicarea unui eșafod în centrul corului; suite pe acesta, personajele angajate în reprezentarea dramei se puteau deosebi în mod evident de celelalte. Eșafodajul purta denumirea de *podium* sau *puy*. Curând, și această perfecționare dramatică avea să nu mai fie de ajuns. Atât numărul spectatorilor cât și exigențele acestora deveneau din ce în ce mai mari. Se simțea nevoia ca la marile sărbători jocul să fie mutat în aer liber: în fața portalelor de biserici și catedrale, în piețe publice, câteodată și în cimitire. Peste puțin, excepția avea să se generalizeze. Fusese greu până la ivirea primei spărturi; dar o dată produsă, spărtura avea să se lărgească necontenit. Gustul popular pentru manifestările de teatru era în creștere; iar prin ieșirea reprezentațiilor din biserică începea să se profileze la orizont un aspect nou, esențial, al teatrului medieval: aspectul profan.

Calificarea de „dramă" dată acestor manifestări e oarecum exagerată. Important, într-o dramă, e ca aceasta să construiască și să includă caractere. Or, acțiunea

din piesele în cauză n-avea o asemenea putere. La unele personaje, într-adevăr, apar anumite trăsături caracteristice: Magdalena e „mondenă"; Irod e crud; păzitorii mormântului sunt fanfaroni etc. Sunt însă trăsături prea slabe pentru a conduce la individualități dramatice bine conturate. Teatrul liturgic a înscris progrese importante în ce privește întinderea reprezentației și fastul punerii în scenă, dar nu și în ce privește zugrăvirea și analiza de caractere. Această slăbiciune, ca și conținutul lor depășit repede de vreme, a făcut ca dramele liturgice să aibă o viață relativ scurtă, doar între hotarele epocii medievale.

Aservirea ei față de biserică a contribuit ca drama liturgică să nu-și poată asocia procese psihologice mai vii, capabile să pună în mișcare sentimente, conflicte, deliberări de conștiință, observări mai susținute asupra realității. Întâlnim în aceste drame, nu un om îndeajuns de activ, stăpân pe sufletul său în fața întrebărilor pe care i le-ar fi ridicat lumea și viața, ci o umanitate șterșă, nediferențiată, stăpânită în bună parte de ignoranță, superstiție și misticism.

Un asemenea impersonalism, uniform, lipsit de nuanțe și reliefuri, fără putința de a individualiza caractere și situații, nu avea cum să atingă mari niveluri literare și, implicit, cum să întrețină intensități dramatice.

5. Reminiscențe clasice: Ausonius, Hrotswith

În umbra dramelor religioase, câteodată chiar la adăpostul acestora, mintea clasică a continuat să-și trimită unele prelungiri. Dintre acestea, trebuie menționate – fiind caracteristice – încercările de dramă ale învățatului Ausonius și ale călugăriței Hrotswith.

Decimus Magnus Ausonius, cunoscut om de litere și poet latin din Bordeaux, a trăit între anii 309 și 394. Se bucura de o mare reputație ca avocat, profesor de gramatică și de retorică și scriitor. Aflându-se în serviciul împăratului Valentinian, a fost constrâns să treacă la creștinism. moralmente, însă, rămăsese legat de fenomenul clasic, la care ar fi fost bucuros să se reîntoarcă. Scrierile sale poartă în ele un farmec bizar, provenit în bună parte tocmai din acest conflict de atitudini. Piesa *Jocul celor șapte înțelepți* (*Ludus septem Sapientium*), socotită drept cea mai caracteristică dintre piesele profane scrise într-o latină mai târzie, ne dă o confirmare sugestivă.

Piesa e compusă dintr-o serie de monologuri, având ca fir conducător defilarea înțelepților: Solon, Chilon, Cleobul, Thales, Bias, Pittacus și Periandru. Sunt îmbrăcați în *pallium*, mantaua greacă adoptată de romani în timpul Republicii. Fiecare, venind în fața scenei, își va expune o profesiune de credință, formulată în maxime, sentințe, comentarii sau concluzii contemporane.

Desfășurarea, privită în întregul ei, purta o pecete profană. Culoarea, mișcarea pe scenă, îmbrăcămintea personajelor, ideile, spectacolul în ansamblu – toate acestea ne indică, încă, o atmosferă de teatru greco-roman. Recunoaștem însă, sub haina clasică, unele semne de propagandă creștină. Maximele și pledoariile amintite erau în așa fel alese, încât înțelepciunea din ele să întindă punți de legătură înspre

noua morală creştină, în special prin ideile de resemnare, de umilinţă ori de acţiune lipsită de trufie, din aforismele stoice ale celor şapte înţelepţi. E un fenomen precursor, cu rădăcini în antichitate.

Şase sute de ani mai târziu, către jumătatea secolului al X-lea, într-o perioadă încă nelămurită a teatrului medieval, comedia latină a marcat încă un moment de zvâcnire, prin cele şase piese ale Hrotswithei, superioara mănăstirii de la Gandersheim, în apropiere de Braunschweig. Sunt imitaţii după Terenţiu, cum afirmă însăşi autoarea, care urmărea, însă, nu să aducă poetului latin o nouă consacrare, ci să-l combată: folosind mijloace artistice asemănătoare, în loc de episoade cu femei impudice şi vicioase, să pună în lumină virtuţile feminine.

Ce ştim despre viaţa acestei neobişnuite autoare? A intrat în călugărie la vârsta de douăzeci şi trei de ani, după ce mai întâi – se crede – ar fi cunoscut o experienţă a vieţii şi a pasiunilor. În mănăstire s-a dedicat studiului; compunea totodată şi poeme religioase, într-o notă a timpului de simplitate naivă, rudimentară şi pură. A fost supranumită „minunea Germaniei" rara avis Saxoniae.

Cele şase comedii se numesc: *Gallicanus, Dulcitius, Callimachus, Abraham, Paphnutius, Sapiens*. Manuscrisul a fost descoperit şi publicat în secolul al XV-lea de către Konrad Celtes (Pickel), profesor la Universitatea din Viena. Cercetători ulteriori – Villemain, Charles Magnin – văd în aceste piese „capodopere de graţie şi de simplitate elegantă". Sunt scrise într-o proză latină corectă, amintind mai degrabă trăsăturile clasice decât vulgarizările produse între timp. Acţiunile se desfăşoară în linii largi, cu personaje puţine. Eroii sunt luaţi din legende şi din istoria bisericii. Piesele sunt construite în câte un singur act. Există un fir ce le străbate pe toate, unindu-le: triumful şi elogiul castităţii. În unele piese, ca *Abraham* şi *Paphnutius*, scriitoarea nu se sfieşte să aducă în scenă momente îndrăzneţe, de un realism viu, pe alocuri aproape licenţios. Suntem purtaţi prin case de perdiţie, unde ermiţii vin să salveze o fată din ghearele desfrâului. Tema din *Callimachus* – iubirea poate supravieţui morţii – are atingeri îndepărtate cu tema tratată de Shakespeare în *Romeo şi Julieta*. *Sapiens*, care mai poartă şi titlul *Credinţă*, speranţă şi milă, aduce pe scenă povestea dureroasă a unei mame obligate să asiste la martirizarea celor trei fii ai săi de către călăii împăratului Hadrian. În *Dulcitius*, apare satira bufonă a unui îndrăgostit dintr-o dată de trei fecioare, refuzat de toate trei şi trebuind să se mulţumească până în cele din urmă cu slaba consolare de a le săruta tingirile şi căldăruşele din bucătărie.

Dialogurile, deşi naive şi stângace, reuşesc să imprime viaţă şi mişcare. Presărarea cu gândiri frumoase, înalte, concepute în stil de maximă, dau textului – cel puţin din loc în loc – noblеţe şi demnitate. Anumite pasaje din prefaţă ne dovedesc că autoarea a lăsat cu dinadinsul ca în text să apară momente şi formulări licenţioase. Ca şi cum ar fi presimţit obiecţiile ce i se puteau aduce, vine cu explicaţii care pe alocuri sună destul de limpede.

Întâi îşi defineşte intenţiile: „... în locul unor desfrânări de femei păgâne, să pună povestea plină de înălţimi a unor fecioare credincioase". Mai departe, găsim

explicația așteptată: „... un lucru, totuși, mă tulbură: a trebuit, prin chiar rostul acestei scrieri, să las ca pana mea să zugrăvească rătăcirea unor suflete prinse în iubiri neîngăduite sau să descrie amăgitoarea dulceață a unor întâlniri pasionale, toate acestea fiind lucruri neîngăduite. Să presupunem că din teamă sau din prudență m-aș fi ferit de asemenea subiecte; în acest caz, gândul meu de a cinsti și de a vă împărtăși gloria sufletelor nevinovate ar fi rămas neîmplinit. Căci, să știți: cu cât cuvintele îndrăgostiților sunt mai seducătoare, cu atâta slava ajutorului ceresc e mai bogată și cu atâta meritul celor triumfători va avea mai multă strălucire."

6. Jocul lui Adam

Procesul de înlocuire a limbii latine cu limba vorbită a făcut întâii lui pași hotărâtori în Franța. Între punctele ei glorioase, literatura veche franceză numără și pe acela de a fi dat la iveală prima operă dramatică scrisă în întregime într-un idiom național. Este vorba de *Jocul lui Adam* – pe scurt *Adam* – al cărui text în dialect normand datează din secolul al XII-lea și ni s-a păstrat într-un manuscris aparținând bibliotecii din Tours. Autorul a rămas necunoscut. Presupunerile că acesta ar fi fost Robert Wace, cunoscutul truver normand din secolul al XII-lea, sunt neîntemeiate. Manuscrisul a fost descoperit și publicat de către Victor Luzarche, în 1854.

Acțiunea constă din prelungirea și dezvoltarea unei drame liturgice mai vechi, *Procesiunea profeților*. Avem de-a face cu o juxtapunere de trei piese diferite, alcătuind o trilogie în toată puterea cuvântului: o piesă despre Adam, o alta despre Abel și una cuprinzând procesiunea profeților.

Literar, piesa prezintă merite evidente. Dialogurile se succed cu vivacitate. Replicile personajelor sunt distribuite cu promptitudine. Acțiunea se desfășoară cu naturalețe, fără lungimi obositoare sau situații divagante. Avem motive să afirmăm că autorul dramei deținea un meșteșug scenic deosebit. Știa să dozeze părțile acțiunii, să stabilească în cuprinsul acesteia momente principale și momente ajutătoare, să dea personajelor expresie și mișcare, să realizeze viață. Prin pana acestui autor rămas necunoscut, limba franceză a dezvăluit pentru întâia oară aptitudinea ei de a se realiza în formă dramatică.

La acestea se adaugă și puterea de a se zugrăvi caractere, în orice caz de a se da mișcare și adevăr unor situații psihologice. Demonul, ca seducător, vorbește un limbaj real al seducției. Slăbiciunea femeii, credulitatea, curiozitatea ei nestăpânită, într-un cuvânt, trăsăturile care au putut-o îndemna spre „păcat", sunt puse în lumină cu o gradare firească și sugestivă. Scena ispitei e condusă cu abilitate. Motivul biblic rămâne doar un pretext; în realitate, autorul procedează cu elemente luate din observarea și cunoașterea vieții. Înainte de a se adresa Evei, șarpele încearcă să-l înduplece pe Adam. Știe să folosească mijloace capabile de a pune în mișcare curiozitatea și vanitatea feminină. Risipește cu perfidie cuvinte pline de vrajă, învăluiri promițătoare, insinuări malițioase, măguliri irezistibile... Avem în fața

noastră personaje vii, reale, cu manifestări în stare să devină concludente încă de la primele lor accente. Putem presimți, în toate acestea, forme născânde ale unei arte dramatice încărcate de nădejdi și perspective.

Din loc în loc, textul poetic este întretăiat de versete compuse în limba latină, în stare să imprime scenelor o notă corică și să le mențină într-o atmosferă liturgică.

Tot în latinește sunt redactate și rubricile din marginea textului, în care, întocmai ca într-un caiet modern de regie, se dau preoților însărcinați cu aceasta indicații precise și amănunțite de punere în scenă.

Într-o primă notă, intitulată *ordo representationes Adae*, se precizează că paradisul, situat pe un plan mai înalt, trebuia mărginit cu perdele de mătase. Scena era împodobită cu flori și cu arbori încărcați de fructe. Ca îmbrăcăminte, Dumnezeu trebuia să poarte dalmatică. Adam o tunică roșie, Eva o rochie albă și o mantie fără mâneci (*peplum*), făcută din mătase de aceeași culoare. Se dădeau instrucțiuni atente asupra mimicii, gesturilor, rostirii și asupra atitudinii generale a actorilor în scenă. Transcriem mai jos un pasaj caracteristic:

„...Și unul și celălalt să stea în picioare în fața Figurii; Adam mai aproape cu aerul mai recules, Eva cu o mină oarecum coborâtă; și Adam să fie bine instruit asupra momentului când va trebui să dea replica, pentru a nu aduce în aceasta nici grabă, nici întârziere. Nu numai Adam, ci toate personajele să fie în așa fel pregătite, încât să aibă debitul vocii bine cumpănit, să facă gesturi corespunzătoare cuvintelor rostite; scandând versurile, aceste personaje să se ferească de a pierde sau de a adăuga vreo silabă; să le rostească pe toate cu siguranță și să păstreze ordinea necesară..."

Găsim instrucțiuni și cu privire la funcționarea recuzitei. Se preciza, anume, că șarpele ce se urca pe pom trebuia să fie un șarpe mecanic, *artificiosa compositus*; mânuirea lui trebuia să lase spectatorilor iluzia unor mișcări naturale. Demonii (un diavol și patru drăcușori) urmau să irumpă în scenă, s-o umple cu jocul lor insidios și provocator, să se arunce de gâtul lui Adam și al Evei, să-i împingă spre poarta infernului, să urle de bucurie și să-și serbeze victoria fără reținere. Sunt scene incipiente de balet, la care începea să se adauge și o completare muzicală, susținută prin orgă și coruri de copii. Mașiniștii imaginau trape care să introducă și să scoată din scenă personaje supranaturale, zboruri ale acestora între cer și pământ ș.a.

Toate acestea arată că teatrul medieval se afla în plină evoluție. O piesă ca *Jocul lui Adam*, atât de complexă ca acțiune și ca punere în scenă, nu avea cum să mai încapă în cadrul limitat al serviciului liturgic; neapărat, își cerea revărsări în afară. Procesul început va continua progresiv. Inovațiile introduse urmau în genere două direcții: întâi mai multă observație și mai multă pătrundere în zugrăvirea sentimentelor omenești și apoi mai multă implicare a unor situații de comic popular, capabile să stimuleze interesul spectatorilor prin destindere și totodată prin începuturi de satiră socială.

În repertoriul sacru al teatrului medieval, piesa *Jocul lui Adam* reprezintă un pas de seamă. Găsim în ea germenele unei importante direcții de evoluție dramatică. Anume: cu tot patronajul ecleziastic, cu toate mijloacele materiale

pe care biserica i le punea la dispoziție, acest teatru nu va rămâne exclusiv în sferă religioasă, ci își va asocia în mod treptat și conținuturi realiste, cu semnificații politice, sociale și psihologice.

7. Truverii

În secolul al XIII-lea, tendințele astfel început s-au accentuat. Pătrund din ce în ce mai multe elemente profane. Limba latină dispare cu totul, chiar și din pasajele-anexe ale textelor. Printre cei care au susținut această evoluție, făcând astfel ca reprezentațiile de teatru să se apropie în mod simțitor de linia sentimentelor comune și de conținutul real al faptelor de viață, se numără și truverii.

Cine sunt acești truveri? Care este, pe plan dramatic, fapta lor poetică?

Termenul *„truver"* e de origine franceză; se atribuia, mai cu seamă, poeților din nord. Cuprindea analogii cu cel de „trubadur", folosit în sud, în special în Provența. Descinzând din verbul *trouver*, cuvântul avea înțelesul de om care *caută*, care *inventează* ceva. În secolul al XII-lea, prezenta truverilor era încă sporadică; în secolul următor, a devenit înfloritoare; în secolul al XIV-lea, categoria începe să se stingă.

Truverii desfășurau o activitate poetică bogată și fecundă, cultivând aproape toate genurile specifice literaturii medievale; poezia franceză și poezia anglo-normandă le datorează mult. Dețineau trăsături și funcțiuni multiple: poeți epici, romancieri, autori satirici, fabuliști, cronicari, hagiografi, autori de cântece și romanțe, dramaturgi, moraliști, savanți și erudiți. Mulți dintre ei n-au mai putut fi identificați; operele lor, și ele, au rămas anonime.

Truverii se deosebesc mult de trubaduri. Unii dintre aceștia făceau parte din rândurile cavalerești; aveau castel propriu și se bucurau de atenția curților princiare din Franța, Spania și Italia, unde erau chemați și primiți ca oaspeți de seamă. Ar fi greșit să ni-i închipuim ca pe niște barzi rătăcitori, colindând romantic din castel în castel, cu repertoriile lor de cântece, uneori și de dansuri. Nu ei își recitau sau își cântau compozițiile, ci *jonglerii* și *menestrelii* aflați în slujba lor. Literatura trubadurilor, ca mai aproape de viața curteană, cultiva nota galantă. Femeile, cărora li se adresa omagiul inspirației poetice, erau desemnate cu denumiri misterioase, învăluitoare: *Mon Désir, Beau-Sourire, Plus-que-Belle*. Poeților le plăcea să cultive riscul și îndrăzneala; stăruiau să prezinte aceste omagii chiar sub fulgerele soților geloși sau bănuitori. Sunt și cazuri când prin compozițiile lor au urmărit să exercite asupra curților o influență politică. În felul cum împărțeau elogii sau rosteau blamuri, au formulat aluzii, au dat interpretări ori au luat atitudine față de unele frământări contemporane. Au contribuit la opera de predicație politică și religioasă purtată în favoarea cruciadelor. Se complăceau în tovărășia principilor; dintre aceștia, unii și-au făcut un titlu de vanitate din a fi admiși în rândurile trubadurilor și din a concura la turnire poetice.

În perioada ei de maturitate, această literatură a corespuns unui stadiu înaintat al organizărilor feudale şi cavalereşti; mai târziu, a intrat în declin. Încă din timpul cruciadei împotriva albigenzilor, curţile princiare şi seniorale i-au retras o parte din protecţia pe care i-o acordaseră până atunci. Numărul curţilor, în care manifestarea trubadurească avea încă acces, se micşora. Evenimentele războiului religios făcuseră ca geniul poetic al trubadurilor să-şi piardă elanul. Aceiaşi seniori, care nu demult se arătaseră prieteni ai poeziei din vanitate, începeau acum s-o privească cu indiferenţă şi chiar cu ostilitate. Creşterea excesivă a puterii ecleziastice, ca şi actele de intoleranţă ale Inchiziţiei, contribuiau ca poezia să se închidă în sine. Feudalitatea, şi ea, începea să obosească; între cedările ei treptat se număra şi vechiul interes, mai bine zis vechea ei aspiraţie, între o literatură care s-o reprezinte.

În ce-i priveşte pe truveri, aceştia au putut să supravieţuiască, pentru că practicau o literatură mai vie, cu rădăcini în simţămintele mulţimilor populare. Această literatură a dus mai departe acţiunea de secularizare a inspiraţiei poetice, nu însă până la a deschide război dramei religioase, ci doar lăsând ca în conţinuturile ei să se producă infiltraţii laice, lente, dar stăruitoare.

Sunt de menţionat, în secolul al XIII-lea, trei nume de truveri celebri, autori de opere dramatice: Jean Bodel, Rutebeuf şi Adam de la Halle. Primii doi aparţin teatrului religios; cel din urmă se numără printre întemeietorii teatrului profan. Au făcut parte din corporaţia oraşului Arras. E vorba de corporaţii ce purtau denumirea de *puy* şi care erau curente în părţile de nord ale Franţei: Arras şi Béthune în Artois, Lille şi Cambrai în Flandra, Amiens şi Beauvais în Picardia, Rouen, Dieppe şi Caen în Normandia. La început, *puy*-urile erau locuri mai ridicate, ca nişte estrade naturale, de pe a căror înălţime poeţii îşi recitau cântecele, rondelurile, baladele sau imnurile. Cu timpul, denumirea s-a extins, cuprinzând şi asociaţii de muzicieni şi de poeţi, aşa-numitele *menestrandii*. Notăm că acestea ajunseseră să formeze o mare familie, în ale cărei controale figurau poeţi de pe diferite trepte ale meşteşugului: de la unii care în acompaniament de viole sau festele (fluierul lui Pan) cântau pentru un gologan mizerabil în pieţe sau la răscruci de străzi, până la alţii mai talentaţi, mai abili şi mai mândri, înţelegând să dea artei lor o condiţie ridicată, totodată şi mai lucrativă.

8. Jean Bodel

Puţinele date de care dispunem asupra acestui poet ne provin de la el însuşi. Cunoaştem cu precizie doar data morţii: 1210. A trăit la Arras, oraş în plină dezvoltare economică şi politică, reşedinţă a unei aristocraţii elegante şi a unei burghezii înstărite. O boală cumplită a pus capăt dintr-o dată multor visuri şi proiecte. S-a stins într-o leprozerie, departe de oameni, sărac, obscur, aproape uitat de compatrioţii săi.

Ca autor dramatic, avem de la el *Jocul sfântului Nicolae*[1], despre care s-a crezut multă vreme c-ar fi cea mai veche piesă de teatru scrisă în întregime în limba franceză.



Jean Bodel citind din operele lui prietenilor din Arras. Manuscris din secolul al XII-lea (Muzeul Arsenalului, Paris)

Piesa este clădită pe un fond mistic. Desluşim totuşi în ea şi aplecări laice. Aducerea pe scenă a unei vieţi de sfânt însemna în primul rând un act dramatic de predicaţie religioasă; dar, totodată, se deschidea o fereastră şi înspre teatrul profan. Sfântul, înainte de canonizare, fusese un om obişnuit. Ca om, în rând cu semenii săi, luptase, suferise, iubise, se lăsase poate prins de patimi ori resentimente, făcuse erori, simţise şi el nevoia de a se concentra în sine, înainte de a trece la acţiune. Privită prin convenţia religioasă a timpului, într-adevăr, conversiunea lui însemna un act de devoţiune; nu trebuie să uităm, însă, că o asemenea hotărâre nu se putea lua dintr-o dată, ci doar la capătul unor frământări omeneşti, cu criterii de viaţă pământească reieşite din simţirea realităţii.

Acţiunea piesei aduce pe scenă convertirea unui rege păgân, cu întreaga sa oaste, printr-o minune blândă săvârşită de sfântul Nicolae. Anecdota e convenţională; ce interesează, sunt cele câteva intensităţi dramatice menite s-o impună. În două scene de tavernă facem cunoştinţă cu personaje care beau zdravăn, joacă zaruri, alunecă în porniri licenţioase, îşi creează bună dispoziţie. Caignet, Cliquet, Pincedes, Rasoir şi alţii sunt oameni ticăloşi de tavernă, hoţi şi beţivi, vorbind într-un jargon de tâlhari şi întreţinând în jurul lor un climat de viciu şi perdiţie. Nu se respectă nici o culoare locală; acţiunea se desfăşoară în Orient, dar totul se petrece ca în Flandra. Să recunoaştem, însă, că pentru epoca la care ne referim o asemenea exigenţă n-ar fi îndreptăţită. Important e că aceste scene aveau viaţă şi că izbuteau să redea în mod plastic o atmosferă. Găsim în ele accente sau prelungiri de poezie bahică, anunţând cu nota lor rudimentară dar francă, ceva din îndrăznețele sclipiri de mai târziu ale lui Villon.

Nu mai puţin dramatice sunt şi scenele de tabără. Numericeşte, tabăra păgână este superioară. Ca eroism, şi tabăra creştină şi tabăra păgână sunt arătate deopotrivă de vrednice; fiecare luptă cu hotărâre şi abnegaţie pentru cauza proprie. Mişcările au suflu larg; o forţă epică le cuprinde deopotrivă, împrumutându-le măreţie. Firește, spectatorii medievali le apreciau. Aşa cum stridenţa şi freneziile scenelor de tavernă îi amuzau, tot aşa seriozitatea scenelor de luptă putea să-i impresioneze. În această

1 Ca subiect, ca proporţie, ca înfăţişare scenică, această piesă depăşeşte caracterul limitat al dramelor liturgice. Intervenţia supranaturală şi rezolvarea din final o apropie în mod substanţial de genul miracolelor. Totuşi, ne aflăm într-o perioadă în care acest gen nu se constituise încă; piesa în cauză poate fi considerată printre manifestările pregătitoare.

privință, unele accente din drama lui Bodel parcă vin să reproducă sau să întregească imagini și situații din cronica lui Villehardouin.

S-a spus că în această dramă poetul nostru ar fi intuit cu secole înainte unele direcții de bază ale dramei romantice. Cu rezervele de rigoare, afirmația merită să fie reținută. Constatăm mai întâi o fuzionare a tragicului cu comicul, sinteză, eficace în realizarea adevărului dramatic. Găsim, deopotrivă, un cadru mai larg, încercări de culoare locală, tendințe de emancipare sub strictețea unor reguli, bogăție de personaje, situații oarecum mai spectaculoase și mai emoționante. Acțiunea folosește cerul și pământul în mod aproape egal. Defilează prin fața noastră personaje din toate straturile sociale, de la regi și curtenii lor aristocrați până la vagabonzi și oameni de taverna. Inspirația poetului aleargă, parcă, pe deasupra regulilor și constrângerilor. Acțiunea este purtată rând pe rând în treizeci și opt de locuri: un palat regal, un drum de țară, o taverna, o tabără militară creștină, o tabără militară păgână, o temniță, patru reședințe ale celor patru emiri ș.a. În plus, izvoare diferite: legende profane, texte hagiografice, cronici, observații din viața obișnuită.

Jean Bodel n-a urmat un sistem, o concepție anumită. Proceda spontan, cu spiritul său de observație și cu puterea sa intuitivă. Reacțiunile sale seamănă cu reacțiunile copilăriei: joc, imaginație, emotivitate, amestecuri pitorești, de elemente verosimile cu altele neverosimile, o anume curățenie a simțirii, o credulitate simplă și directă. Totul ne vorbește de o cuprindere ingenuă și simplistă a lucrurilor, trăsătură care nu era doar a poetului ci aparținea și epocii în genere.

9. Rutebeuf

Nici despre viața acestui poet nu deținem destule date. Contemporanii nu i-au consemnat numele. Ne conducem mai mult după câteva indicații desprinse din opera sa. A trăit între anii 1230–1285. Ca jongler, poposește adesea la castele feudale și reședințe de seniori. La Paris, își câștigă existența executând diferite comenzi literare: povestiri în versuri pentru rostit la mese și petreceri (*fabliaux*), orații funebre la moartea unor seniori, povestiri pioase pentru uzul mănăstirilor și al castelelor, farse pentru șarlatani (*facéties*) etc. Duce viață de boem; se complace în lene, joc, glumă și atitudine de frondă. În scrierile sale își zugrăvește cu umor sărăcia. La bătrânețe va intra în călugărie. Istoricii literari îl consideră un strămoș – mai puțin melancolic – al lui Villon; i s-au atribuit, pe alocuri, și ceva din luciditatea ironică și ascuțită a lui Voltaire.

Opera poetului reflectă coloritul medieval din epoca sfântului Ludovic. În redarea unor aspecte din cruciade găsește accente calde, înălțătoare. Se simte la largul său în satiră. Pune în cauză personaje și instituții foarte diverse: principii, nobili, burghezi, țărani, papalitate, ordine religioase. E stăpânit de un puternic sentiment al ritmului, spre deosebire de contemporanii săi; se preocupă de a găsi, în respectarea regulilor prozodice, frumuseți și armonii inedite.

Din piesele de teatru scrise de Rutebeuf, ni s-a mai păstrat una singură: *Miracolul lui Teofil*. Ca formă dramatică, avem de-a face cu un miracol în toată

puterea cuvântului. Poetul pune în scenă o legendă orientală, larg răspândită în secolul al XIII-lea; o mai găsim în trei versiuni poetice: Hrotswith, un anonim din secolul al XI-lea şi Gautier de Coinci (1177–1236); este sculptată pe „enciclopedia de piatră" a catedralei Notre-Dame din Paris; o aflăm reprodusă şi în diferite tablouri murale sau vitralii de biserică. Subiectul e simplu. Teofil, eroul legendei, este episcop în Cilicia. Intriganţii l-au răsturnat din această demnitate. Pentru a şi-o recăpăta, personajul se vinde diavolului printr-un act în regulă. Teofil trece prin grele remuşcări de conştiinţă; până în cele din urmnă va fi salvat, la rugăminţile lui, prin intervenţia miraculoasă a fecioarei Maria.

Drama cuprinde două părţi, inegale ca valoare psihologică. În prima parte „căderea" lui Teofil este zugrăvită cu energie, într-o notă capabilă să reţină atenţia spectatorilor; în partea a doua, tabloul „izbăvirii" este mai şters. Această parte decurge greoi, neconvingător, fără trepte şi motivări interioare. Pare mai mult o soluţie impusă decât una reieşită din evoluţia faptelor. Să nu uităm, însă, că optica medievală se deosebea radical de optica noastră modernă. Ceea ce pentru noi nu s-ar putea dezvolta decât printr-un proces sufletesc îndelung, cu deliberări intime, pentru medieval se rezolva uşor, dintr-o dată, printr-o adeziune naivă, lipsită de filtrele analizei.

Asupra concepţiei generale a piesei s-au produs discuţii şi interpretări. Notăm, ca mai caracteristică, apropierea făcută între Teofil şi Faust. Considerăm că această apropiere are în ea o notă forţată. Disperarea lui Faust este totuşi disperarea unui om modern, pe care prezumţia c-ar putea să cunoască totul l-a făcut să alunece într-o îndoială generală, sceptică. Teofil, dimpotrivă, exprimă simţiri şi înţelesuri medievale. E sincer, simplu, fără complicaţii, pe o linie neabătută a vocaţiei sale. Crede în dreptatea divină, admite infernul, se teme de acele întunericuri subterane „în care soarele nu ajunge să lucească vreodată", chiar şi atunci când, purtat de vanitate sau de spirit luptător, se declară gata să înfrunte pe stăpânul său ceresc.

Trebuie să ţinem seama, însă, că ne aflăm în timpul cruciadelor, când legenda solicita la fiecare pas simţirea populară, când ideea miraculosului divin uza la nevoie de constrângeri neeruţătoare şi când chiar cei mai înzestraţi poeţi se vedeau siliţi ca în operele lor să accepte trăsături conformiste.

10. Sfârşitul dramei liturgice

Istoriceşte vorbind, dramele liturgice în latină târzie au avut o existenţă scurtă. Încă de la apariţie, deşi exprimau în esenţă un crez mistic, în ele şi-au făcut simţită prezenţa elemente laice. Pornirea lor spre satiră, spre ironie şi spre divertisment a mers dezvoltându-se. Pentru predicaţia religioasă, faptul marca un regres; ca manifestare artistică, însă, se făceau paşi înainte. Intra în joc un element activ. Cu cât caracterul hieratic se dilua, cu atâta caracterul de teatru căpăta mai largi posibilităţi de afirmare. Teatrul profan medieval s-a profilat, astfel, de la început, în chiar manifestarea primară a teatrului bisericesc.

Pătrunderea limbii vulgare în biserică făcea parte dintr-un proces istoric şi psihologic al epocii. Latina rămasă în biserică va fi doar o latină sacerdotală, învestită ca atare în mod oficial şi dogmatic. Cât priveşte însă manifestările paraliturgice, prin natura lor mai vii, mai directe, mai legate de viaţa poporenilor, asistăm la orientări ale acestora înspre mijloacele limbii vorbite. Între ele, numărăm şi drama. Modificările dinăuntrul acestora corespund cu cele generale ale limbii. Întâlnim un spirit mai viu, o atmosferă mai cuprinzătoare, mai multă nevoie de libertate. Prin apariţia limbii profane, fie şi a unei limbi amestecate, se crea posibilitatea ca pe lângă sursele evanghelice să-şi facă drum şi alte texte. O dată cu acestea, tendinţa de divertisment, în unire cu cea de spectaculozitate, creşte deopotrivă. Totul, deci, va contribui ca acţiunile să devină mai complexe, să-şi adauge episoade mai emoţionante, să caute efecte, să se încarce de ornamente, să-şi sporească aparatura de punere în scenă. Pe diferite căi, linia liturgică alunecă tot mai în umbră; în schimb, elementele profane încep să capete consistenţă, pe alocuri chiar şi întâietate.

Tendinţele şi faptele arătate până aici vor deveni şi mai pronunţate prin ieşirea reprezentaţiilor din incinta bisericii pe treptele ei de la intrare sau pe pieţele din faţă. Schimbarea de cadru va impune multe alte schimbări, de concepţie şi de organizare. Noul spaţiu, ca şi numărul de spectatori, mai mare acum decât în interiorul bisericii, cer ca acţiunea să capete amploare şi ca subiectele religioase să-şi asocieze şi fapte din conţinuturile mai reale ale vieţii. Înainte, reprezentarea era lăsată doar pe seama preoţilor; acum, prin mutarea în aer liber, începe să se facă necesară prezenţa actorului; a unui actor mai specializat, dispunând de mai mult meşteşug în a ţine trează atenţia publicului. Biserica şi personalul clerical continuă să supravegheze aceste spectacole; însă, din ce în ce mai mult, iniţiativa, le va scăpa din mână. Diferite societăţi laice, de provenienţă burgheză, ţin să-şi spună şi ele cuvântul; în acest scop vor aloca subvenţii substanţiale, adeseori superioare celor acordate de biserică.

Pe măsură ce reprezentaţiile în cauză devin spectacole, drama liturgică propriu-zisă cade în desuetudine. Începând din secolul al XVIII-lea, ea nu mai constituie pentru autorii religioşi o preocupare importantă. Dispariţia ei, însă, nu s-a produs cu bruschete, ci în mod lent. Curând miracolele şi misterele o vor eclipsa, fără a o strivi în întregime. Viaţa ei de acum înainte va fi o viaţă difuză, cu simple manifestări locale, pierzând pentru totdeauna putinţa de a mai reveni în vreo mişcare dramatică.

CAPITOLUL III

MIRACOLELE DRAMATICE

1. Puy-urile

Aşa cum s-a mai arătat, în treacăt, numele de *puy*[1] era dat unor asociaţii semireligioase şi semiliterare, un fel de academii medievale, organizate pe oraşe. Instituiau diferite concursuri poetice, la capătul cărora decernau învingătorilor coroane şi recompense. Naşterea şi dezvoltarea *puy*-urilor se leagă de evoluţia relaţiilor de producţie în feudalism şi de apariţia burgheziei. Se încadrează în mişcarea comunală începută în secolul al XI-lea, mişcare tinzând spre libertăţi publice şi municipale.

Reprezentaţiile dramatice presupuneau o aparatură complicată: texte, actori, instructori, recuzită, puneri în scenă, mijloace de publicitate şi de propagandă, autoritate asupra publicului, posibilităţi materiale ş.a. În primele timpuri, doar clerul era în măsură să acopere asemenea sarcini. Când puterea acestuia a început să fie încercuită, ca urmare a dezvoltării burgheze, activitatea a fost preluată de către instituţia *puy*-urilor.

Unele asociaţii – de pildă, acelea ale menestrelilor – aveau în mod vădit caracter profesional şi lucrativ; altele procedau cu dezinteresare, într-un spirit de mai multă preţuire pentru faptele de artă. Prestigiul multora a mers crescând; hotărârile lor erau privite cu respect şi echivalau în mentalitatea timpului cu adevărate consacrări artistice.

La început – secolele XII–XIII – *puy*-urile aveau ca patroană pe fecioara Maria. Mai târziu, prin accentuarea spiritului laic, s-a renunţat la această tradiţie.

1 Originea cuvântului este încă în discuţie. S-ar putea ca el să se fi tras din latinescul podium. După unii cercetători, denumirea avea de indicat un loc mai înalt, unde şedeau judecătorii şi unde poeţii îşi rosteau operele. În limba franceză veche, *pui* sau *puy* însemna „munte". Alţi cercetători susţin că denumirea se trăgea de la localitatea Puy, oraş din ţinutul Valay, unde s-au ţinut întâia oară concursurile amintite.

Interesul pentru literatură era în creştere. *Puy*-urile vor căuta şi alte subiecte decât cele religioase. Vor da din ce în ce mai multă atenţie scenei; de asemenea, nevoia de actori profesionişti se va face şi ea mai simţită.

Unele *puy*-uri au rămas tot timpul în umbră; altele – de exemplu, cel de la Arras – au fost celebre, bucurându-se de admiraţia şi de elogiile epocii. *Puy*-ul de la Douai, întemeiat în 1330, a purtat numele de *Confrerie a clericilor parizieni* pentru motivul că membrii lui vorbeau franţuzeşte într-o ţară flamandă. Cel de la Valenciennes, socotit prin asociaţiile înfloritoare în ce priveşte reprezentaţiile de teatru, a funcţionat din 1229 până în 1426 fără nici o modificare statutară. Membrii săi erau ţinuţi să ajute pe confraţii lor căzuţi în sărăcie şi să facă acte de prezenţă colectivă, asistând în corpore la servicii religioase, la procesiuni sau prânzuri comune. Era deci o societate cu funcţiuni complexe, reunind în activitatea ei manifestări de studiu, de pietate religioasă, de asistenţă socială şi de divertisment public.

Miracolele, despre care va fi vorba mai departe, au fost reprezentate, în secolul al XIV-lea, în cadrul acestor *puy*-uri.

2. Miracolele

Majoritatea repertoriului dramatic din secolul al XIV-lea s-a pierdut. În raport cu adevărata lui întindere, materialele de care dispunem sunt sporadice. Face excepţie doar manuscrisul Cangé, în care ni s-au păstrat patruzeci şi cinci de piese din această epocă, toate – cu mici excepţii aparţinând aceluiaşi gen. Manuscrisul se află în proprietatea Bibliotecii Naţionale de la Paris; îşi trage denumirea de la Chatre de Cangé, care l-a achiziţionat în secolul al XVII-lea, un om instruit, amator de lucruri de artă şi de piese bibliografice. Valoarea acestui manuscris e considerabilă; fără descoperirea lui, s-ar fi putut ca întregul teatru religios din secolul al XIV-lea să prezinte încă părţi întinse de întuneric.

Miracolul, în accepţiunea medievală, însemna relatarea unui fapt neobişnuit, supranatural, pus pe seama fecioarei Maria sau a sfinţilor. Denumirea a continuat să se păstreze, extinzându-se şi asupra producţiei dramatice. Piesele care poartă acest nume pun în scenă o acţiune pământească, în care până la urmă se obţin dezlegări fericite prin intervenţii miraculoase ale fecioarei Maria. Un *deus ex machina* vine la momentul oportun, ca să se obţină soluţia dorită. Multe intrigi cuprind situaţii mediocre. Gusturile noastre moderne n-ar mai putea să le accepte; e de mirare, fie şi pentru epoca aceea, cum de se putea împăca realismul vulgar din unele situaţii cu misticismul exaltat din altele. E greu să se precizeze dacă piesele în chestiune aparţin unui singur autor sau unei şcoli dominate de o gândire unitară. Aveau ca surse de inspiraţie: cărţi şi legende religioase, balade populare, *chansons de gestes*, romane, scrieri apocrife etc. Acţiunile se petrec în epoci diferite: de la începutul erei noastre până în momentul contemporan. În cele mai multe se înfăţişează moravuri ale secolului al XIV-lea. Locul de acţiune se schimbă mereu, îmbrăţişând în treceri bruşte, fără scrupulul adevărului geografic, latitudini diferite:

Nord (Scoția), Sud (Spania), Occident și Orient. Felul de a fi al personajelor, ideile și sentimentele în cauză, limbajul folosit, atitudinea generală, toate acestea înfățișează, mai ales, moduri de viață din prima perioadă a casei de Valois. Rareori piesele au unitate; în majoritatea cazurilor, acțiunea se desfășoară dezlânat, cu susținere precară, fără stil și artă. Desigur, spectatorii timpului urmăreau totuși aceste reprezentații cu interes, câteodată și cu emoție.

Sub haina lor religioasă, miracolele aduceau în cauză fapte reale de viață contemporană – procese, intrigi, proteste, frământări, detalii de cronică – toate denotând stări economico-sociale născute prin dezvoltarea burgheziei. Masele de spectatori resimțeau în genere un sentiment de mulțumire, prin aceea că puteau găsi în aceste producții oglindirea vieții obișnuite, cu faptele ei de rând, cu victoria morală a celor umili, cu înfrângerea celor trufași, cu îngenuncherea asupritorilor.

Sunt fapte cărora cronicarii propriu-ziși, în frunte – să zicem – cu vestitul Froissart, aplecați mai cu seamă asupra evenimentelor politice și militare din sfera seniorială, nu se gândeau să le dea atenție. Înțelegem, deci, în ce măsură teatrul, consemnând aceste fapte și aducându-le cu mijloacele lui sugestive pe înțelesul tuturor, căpăta înfățișări și înțelesuri populare. Haina și tutela religioasă îi impun rigorile lor; dar, pe deasupra acestora, continuă să-și formeze intuiții sigure asupra realităților sociale.

Dintre textele ce ne stau la îndemână, câteva erau urmate de unul sau două *serventois*-uri. E vorba de o specie de satiră, pe care, începând din secolul al XII-lea, literatura medievală a folosit-o mult. În ea se schițau aluzii sau chiar se porneau atacuri, atât împotriva unor moravuri, instituții, evenimente sau stări de lucruri contemporane, cât și împotriva unor personaje marcante ale nobilimii, ale clerului sau ale puterii de stat. Câteodată, *serventois*-urile au slujit și ca manifestări politice; au predicat, de pildă, în favoarea cruciadelor. Precizăm, totuși, că în dese cazuri substanța și eficacitatea lor lăsau de dorit; pretinsa dârzenie era mai mult violență de limbaj decât energie propriu-zisă. Rămân totuși cu valoarea lor documentară, în măsura în care prin ele ni s-au transmis idei ale timpului, imagini din viața socială și politică a epocii. Existau și *serventois*-uri fără caracter satiric; acestea, în ton mistic și totodată galant, aveau de scop să facă elogiul Fecioarei, pentru puterea ei celestă și grația ei feminină.

O parte din texte aduc pe scenă moravuri ale vieții de curte și senioriale, așa cum în genere acestea erau văzute de autorii burghezi ai timpului; alte texte – bazate pe observații mai sigure și mai directe asupra realității – zugrăvesc fapte din viața burgheziei și a maselor populare; o parte ne înfățișează aspecte din lumea ecleziastică, purtându-ne atenția fie în palatul vreunui episcop sau prinț al bisericii, fie într-o mănăstire, fie chiar în chilia vreunui canonic; o ultimă parte dramatizează episoade din tradiția hagiografică. Indiferent de epoca în care trebuia să se petreacă acțiunea, personajele apăreau în costume contemporane.

3. Conținuturi, idei, clasificări

Ne oprim, în scop ilustrativ, asupra unuia din cele mai caracteristice miracole ce ni s-au păstrat, ca frumusețe literară și ca intensitate dramatică: *Robert Diavolul („Miracle de Nostre Dame, de Robert le Diable, fils du duc de Normandie, à qui il fut enjoint pour ses meffaiz qu'il feist le fol sans parler, et depuis ot Nostre Seigneur mercy de ly et espousa la fille de l'Empereur"*[1]).

Avem în față dramatizarea uneia din cele mai cunoscute și mai iubite legende medievale, apărută mai întâi în Franța secolului al XII-lea sub formă de poem și popularizată apoi prin truveri și trubaduri, ca și prin trupele de actori, în mai multe țări europene. Ruinele unui castel, despre care se spune c-ar fi aparținut lui Robert Diavolul, se pot vedea încă și astăzi, aproape de Rouen, pe înălțimea Moulineaux de pe malul stâng al Senei.

Tânărul Robert, fiul unui duce normand, are o viață dezordonată, de aventuri. Înconjurat de banda lui – Brise-Godet, Rigolet, Lambin, Boute-en-Courroie, Hupin-le-Grant ș.a. – tânărul se dedă la fapte infamante, răspândind teroare și confuzie în întreg ținutul. Jefuiește pe vasalii tatului său, profanează mănăstiri, intră în casele țăranilor și își bate joc de aceștia amenințându-i cu moartea, ucide pe aceia care i se împotrivesc, violează femeile și se amuză inventând tot felul de fapte grotești.

Nobilii din împrejurimi se plâng ducelui. Acesta le promite satisfacție. Va trimite doi slujitori, pe Huchon și Piéron, să-l prindă pe răzvrătit și să-i administreze pedeapsa cuvenită. Robert, însă, nu se lasă impresionat. Insultă pe solii tatălui său și îi mutilează scoțându-le amândurora câte un ochi. Ducele, înfrângându-se pe sine, își pune fiul în afara legii și ordonă heralzilor să anunțe această măsură în toată țara.

Dar Robert devine și mai furios. Se dedă la acte tot mai stranii și mai absurde. Omoară pe toți călugării pe care i-a găsit în pădure, pentru ca după aceea să se roage lui Dumnezeu. Este pe punctul să-și ucidă și mama, pe care întâmplător a întâlnit-o în castelul de la Arques. Văzând-o atât de cutremurată, pentru o clipă Robert revine parcă la sentimente mai bune. În această clipă, nefericita mamă îi va destăinui un secret teribil: neputând să aibă un copil de la Dumnezeu, l-a cerut Diavolului.

Revelația produce asupra tânărului un efect neașteptat. Reintră în sine, devenind dintr-o dată alt om. Teama de a rămâne un damnat pe vecie îl zguduie profund. Se hotărăște să meargă în pelerinaj la Roma, pentru a-i mărturisi papei păcatele făptuite. Tovarășii săi, mirați de toate acestea, îl iau în râs. Robert îi ucide, văzând în aceasta prima lui acțiune bună.

La Roma, undea reaua lui reputație i-o luase înainte nu capătă absolvirea așteptată. Robert se înfățișează duhovnicului său, un ermit care îi va dicta o ispășire grea și îndelungă: să treacă în lume drept nebun, să se creadă că e mut, iar ca hrană să împartă cu câinii resturile azvârlite de unul și de altul. Primește în liniște tot ce

1 „Miracolul lui Robert Diavolul, fiul ducelui de Normandia, căruia pentru nelegiurile sale i s-a poruncit să treacă drept nebun și să nu vorbească, pe care Dumnezeu l-a iertat, îngăduindu-i să ia în căsătorie pe fiica împăratului".

i se cere. În zdrențe, își află un adăpost sub o scară a palatului imperial, la un loc cu câinii. Când din milă servitorii îi aruncă o bucată mai bună, o refuză. Împăratul și oamenii din jurul său, amuzați, petrec pe socoteala nebunului. La provocările acestora, Robert răspunde blajin, rămânând mai departe în senina lui resemnare.

Între timp se anunță împăratului că sarazinii i-au invadat ținuturile și că năvălesc spre Roma. Soarta țării este în pericol. Întreaga armată trebuie pusă în mișcare. Cine, în aceste clipe grave, ar putea să fie salvatorul? Robert, ascultând de ordinul venit printr-un emisar ceresc, îmbracă pe ascuns armura și pleacă în luptă ca un cavaler necunoscut. Face minuni de vitejie și scapă țara, oferindu-i împăratului o mare victorie. Nimeni nu știe cine este misteriosul erou. Robert și-a reîmbrăcat zdrențele și a venit să zacă mai departe sub scară, pe grămada de gunoaie. Zadarnic fiica împăratului, care era mută, arăta prin semne spre cerșetor, ca fiind cavalerul căutat; nimeni nu-i da crezare.

Puțin după acestea, sarazinii pătrund iarăși în țară. Din nou la datorie, Robert asigură victoria taberei creștine. Un însoțitor al regelui, vrând cu orice preț să afle cine este acest cavaler, îl lovește cu lancea. Aceasta se rupe în două, o parte rămânând în mâna aruncătorului, cealaltă în trupul celui lovit, care a și dispărut cu ea. Împăratul dă veste în țară: va acorda jumătate din imperiu, precum și mâna fiicei sale, aceluia care va aduce bucata de fier din lancea frântă. Seneșalul, doritor de aceste măriri, încearcă o mistificare; însă fiica împăratului, recăpătându-și în mod miraculos vorbirea, povestește ce a văzut.

Întreaga curte vine acum lângă Robert; neclintit, acesta continuă să simuleze nebunia. Chiar și la îndemnurile papei, penitentul rămâne mai departe pe culcușul lui mizerabil de paie. Abia în fața bătrânului ermit, care îi aduce iertarea și dezlegarea de a vorbi, Robert își părăsește mutenia. Împăratul îi încredințează mâna fiicei sale și îl proclamă urmaș la tron. Cavalerul ezită; se întreabă dacă datoria lui n-ar fi să se retragă în singurătate și reculegere. Dar bătrânul îi ordonă să rămână lângă împărat; Robert va deveni de acum înainte un braț de sprijin al țării.

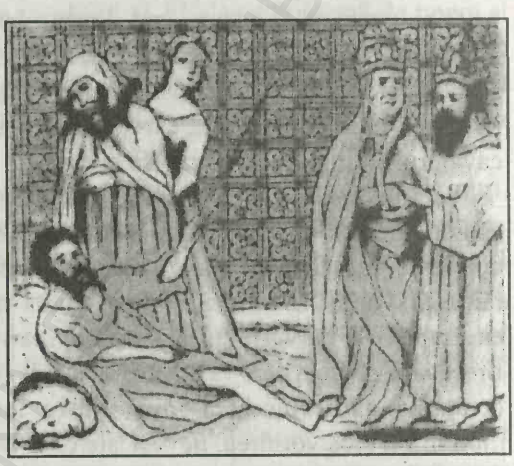
Într-o primă versiune, din secolul al XIII-lea, piesa se termină cu izolarea lui Robert de lume. Finalul indicat mai sus datează din secolul al XV-lea; soluția cuprinsă în el apără drepturile omenești la viață, dând astfel satisfacție spectatorilor. Observăm că teatrul medieval nu mai ținea să fie exclusiv religios; judecata laică, deocamdată încă difuză și nesigură, începea să se constituie.

Prin temă, prin fabulă, prin proporție, prin modul general de manifestare, *miracolele* seamănă unele cu altele. Dar, pe deasupra acestei cvasiuniformități, își păstrează un caracter de documente vii și sugestive, prin felul cum în datele și informațiile aduse de fiecare vom găsi stiluri de viață, forme de cunoaștere, mentalități, criterii de judecată și niveluri de sensibilitate ale vremii.

Adevărul istoric lipsește; autorii medievali de miracole nu au o asemenea preocupare. Într-un loc, de pildă, împăratul Traian al romanilor apare înconjurat de aghiotanți cu nume ca „Malassis" și „Gamesche", gata să jure pe cugetul lui „Mahomed" (*Martiriul sfântului Ignațiu*). În predicația religioasă a vremii,

Mahomed simboliza elementul necreştin, ce trebuia stigmatizat. Caton e prezentat ca filozof creştin, hotărât să renunţe la „logică" şi „dialectică", pentru a se dedica în întregime „teologiei" (*Miracolul sfântului Valentin*). Clovis, în ce priveşte acţiunea, e situat în secolele V–VI; dar nunta lui, cu cântecele menestrelilor menite să înveselească mulţimile, corespunde secolului al XIV-lea (*Convertirea lui Clovis*). Se folosea un decor convenţional, nepotrivit cu faptele reprezentate; totuşi, zugrăvirea moravurilor avea elocvenţă, iar atmosfera de legendă naţională reieşea în mod sugestiv.

Întreaga anecdotică e concepută şi condusă tezist. În momentul dramatic, de mare tensiune, intervine un *deus ex machina*, făcând ca punctul de vedere bisericesc să triumfe. Menţionăm, însă, că în cadrul acestei fabulaţii de rigorare îşi făceau drum şi elemente mai puţin conformiste, luate din observarea vieţii şi dintr-un început de cunoaştere realistă a sufletului omenesc. Asistăm la frământările intime ale unei conştiinţe neliniştite, muncite de remuşcări (*Miracolul reginei Portugaliei*). Urmărim de aproape puterea unui suflet de a înfrunta oprobiul şi injustiţiile celor din jur, din moment ce se ştie nevinovat (*Marchiza de la Gandine*). Ni se zugrăveşte fericirea de care poate fi cuprins un cuget, când împrejurările i-au ajutat să risipească o eroare şi să oprească o nedreptate (*Miracolul Berthei, soţia regelui Pépin*). Orice iertare e cu putinţă, când se sprijină pe iubire (*Miracolul lui Othon, regele Spaniei*). Actele de iubire şi de caritate faţă de semeni sunt pentru sufletele care au trecut printr-o restrişte căi de liniştire (*Miracolul femeii Guibour*). Prietenia adevărată este aceea care nu pune distanţe şi nu se teme de jertfe (*Amis şi Amille*).



Scenă din Miracolul *Amis şi Amille*
(Bibl. Naţ. Paris)

Pe alocuri, în urmărirea dramei sufleteşti se pătrunde şi în adâncimi. Iată, de exemplu, personajul principal din *Miracolul împărătesei Romei*. Se îndrăgosteşte de soţia fratelui său, care, plecând într-o expediţie militară, i-o lăsase în pază. Din respect pentru acesta – era şi împăratul ţării – îşi impune să-şi stăpânească pasiunea. Pe de o parte, îşi dă seama că această pasiune devine de nestăvilit; pe de altă parte, ştie c-ar putea să ajungă la acte necugetate, cu urmări funeste. Cugetul îi este din ce în ce mai torturat de întrebări, la care nu poate să răspundă. Există oare iubire adevărată, care să nu ceară preţuri grele? S-ar putea oare ca un fapt care azi pare viciu să se transforme mâine în virtute? N-ar trebuie să prefere moartea, decât să

alunece într-un asemenea păcat? De ce, oare, s-a născut o asemenea pasiune? Nu cumva toate acestea îi vor aduce pieirea, mânându-l în mormânt?

Sunt analize care izbeau în zidul dogmatic al dramei, contribuind ca finalităţile ei religioase să facă loc şi celor psihologice. Din clipa în care sufletul omenesc începea să fie arătat în luptă cu el însuşi, e limpede că soluţia autoritară dictată din exterior îşi pierdea din prestigiu şi actualitate.

Notăm, tot acum, apariţia unui procedeu de care, cu timpul, teatrul medieval va abuza. Să personificau idei ori categorii sufleteşti sub formă alegorică: Dorinţa, Amintirea, Voinţa, Renunţarea, Justiţia, Adevărul, Mizericordia, Pacea, Plăcerea ş.a. Tonul lor speculativ şi scolastic îngreuna acţiunea, tulburându-i adesea linia şi puterea dramatică. Ce interesează, însă, e că aceste alegorii se abăteau de la argumentarea strict religioasă, lăsând ca în locul acesteia să apară o gândire mai laică, să se dezvolte semne de emancipare.

Tot ca document social, găsim în aceste texte şi numeroase indicaţii cu privire la practicile judiciare ale epocii. Într-un proces deschis în cer, fecioara Maria, ca „parte" în litigiu, are de „pledat" împotriva a doi diavoli. Printre alte justificări, aceştia aduc ca „probe" o „scrisoare garantată cu peceţi". Dumnezeu „respinge" cererea diavolilor, aducând ca argument ideea de „incapacitate" juridică a femeii măritate (*Copilul dat diavolului*).

Ni se zugrăvesc moravuri din mănăstiri, într-o formă relativ vie şi curajoasă. O stareţă întreţine legături vinovate cu capelanul mănăstirii; ea cere ajutorul Fecioarei, pentru a fi absolvită de sarcina rezultată din această legătură. Subalternele stareţei poartă vorbe de la una la alta, se dedau la manifestări vindicative, sunt stăpânite de pasiuni şi invidii, au porniri de răutate, recurg la acte de delaţiune. Stareţa discută despre iubirea ei pentru capelan; îi destăinuieşte starea critică în care se află, cu amănunte pe alocuri de un pitoresc naturalist (*Stareţa eliberată*).

Nota melodramatică apare în mod constant; adesea se împleteşte cu elemente romaneşti. Anturia – mama eroului – se face cerşetoare din devoţiune. Tânărul Ioan stăpâneşte situaţii îndrăzneţe, într-o formă emoţionantă: îşi apără inocenţa în faţa unui rege brutal şi necruţător; în deşert, unde fusese trimis să ispăşească o vină prezumtivă, dă dovadă de stoicism; nu clinteşte în faţa ispitirilor abile ale Diavolului sau în faţa piedicilor pe care acesta i le pune în cale; suportă cu demnitate mutilarea, deşi se ştie nevinovat (*Miracolul sfântului Ioan-Gură-de-Aur*).

Cu aceeaşi pornire spre melodramă se cultivă situaţii care azi par groteşti şi imposibile: regi îndrăgostiţi de propriile lor fiice şi ţinând să se căsătorească cu acestea (*Fiica regelui Ungariei*); principese travestite în cavaleri, acoperindu-se de glorie pe câmpurile de luptă (*Fiica regelui îmbrăcată în cavaler*); femei-călugări în mănăstiri de bărbaţi (*Teodora, femeia-călugăr*) ş.a.

Din asemenea exagerări rezultau subiecte greoaie, stufoase, încărcate de peripeţii neverosimile, cu situaţii confuze, obositoare până în cele din urmă prin convenţionalitatea şi prolixitatea lor.

Dramele amintite nu s-au putut ridica la studiul caracterelor. Ținuta lor conformistă, teza urmărită, gravitarea în jurul aceluiași deznodământ, legarea întregii psihologii individuale de actul conversiunii, toate acestea făceau ca galeria de tipuri umane să rămână minimă, chiar și în acele împrejurări când evadarea înspre laicism se manifesta evident.

Un singur tip – am putea spune – ni se va înfățișa cu trăsături mai sigure: tipul avarului. Eroul din *Un negustător și un evreu* ar putea să pară un strămoș al lui Shylock din drama lui Shakespeare. Datornicul a subscris o condiție draconică: creditorul are facultatea să-i vândă persoana, dacă nu va plăti la termen. Eroul din *Petre Zarafiul* este de asemenea un om rău, fără suflet, lipsit de înțelegerea vieții și a omenescului, întunecând prin avariție atât viața proprie cât și pe a celor din jurul său. În toată viața a făcut un singur bine, și acela fără voia lui: neavând la îndemână o piatră cu care să alunge pe săracul ce-i cerșea sub fereastră, a zvârlit în el cu o pâine...

Miracolele de acest gen sunt mai recente. Găsim în ele semne de reacțiune populară împotriva acelui cult în creștere al banului, pe care dezvoltarea în curs a relațiilor capitaliste și preocupările oligarhice ale bisericii îl întrețineau deopotrivă.

Realismul unor descrieri degenerează pe alocuri în scene naturaliste. În *Sfânta Bauteuch, soția regelui Clovis* (o legendă dramatizată, lipsită cu desăvârșire de adevăr istoric), se află o scenă în care urmau să fie executați cei doi fii ai regelui, pe motiv că în lipsa acestuia din țară ar fi complotat împotriva tronului și a statului. Scena execuției e arătată pe larg, cu amănunte necruțătoare. Vinovații sunt condamnați la infirmitate pe viață, prin arderea nervilor la picioare. Operația e adusă pe scenă, cu detalii. Condamnații scot strigăte îngrozitoare. Regele și regina stau în față, ca doi teribili justițiari; nimic în atitudinea lor nu trădează emoție sau înduplecare.

Nu e mai puțin adevărat că la aceiași autori de miracole găsim și momente de omenesc, cu bunătate naturală și cu răsplătirea virtuții. Osana, soția regelui Thierry al Aragonului, este aprig dușmănită de soacra ei. Consideră că fiul ei a încheiat o mezalianță, fapt pe care nu i-l poate ierta. Uneltește ca trei băieți gemeni ai reginei să fie omorâți și ca în locul lor să fie puși trei cățel. Dar slujitorului însărcinat cu această crimă i se face milă. În loc să-i ucidă, îi încredințează unui cărbunar cu inimă bună. În casa acestuia, copiii cresc mari și cuminți. Bucuria regelui, când după mulți ani își va regăsi copiii, este zugrăvită viu, simplu, cu o naivitate pe cât de stângace, pe atât de autentică. Fericirea cărbunarului, de asemenea, este redată convingător.

În afară de miracolele cuprinse în celebrul manuscris Cangé au mai fost identificate, ca datând tot din secolul al XIV-lea, și diferite piese stinghere. Ca factură, ca idee, ca atmosferă generală, se aseamănă cu celelalte. Faptul – cum s-a mai spus – ne întărește în opinia că în această epocă s-au scris multe miracole. În afară de Normandia, unde în secolul al XIV-lea miracolele s-au desfășurat cu principala lor strălucire, întâlnim genul și în alte puncte europene[1]. Ne aflăm în

1 În lumea germanică au putut fi identificate, ca datând din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, câteva jocuri ale *Patimilor*, un joc al *Crăciunului* și mai multe miracole ale Fecioarei. Un secol mai târziu, în 1480, Dietrich Schernberg, preot la Mülhausen și poet dramatic renumit, a

fața unui fond comun medieval, pe care diferitele creații naționale și l-au însușit și l-au exprimat în forme proprii.

4. Povestea lui Griselidis

În dramaturgia secolului al XIV-lea, această piesă deține un loc aparte. Cuprinde numeroase asemănări cu miracolele din manuscrisul Cangé, îndreptățindu-ne astfel s-o situăm în opera de predicație creștină a teatrului medieval. Cum însă fecioara Maria nu mai are rol, am putea să vedem în ea și o dramă profană, prima de acest gen în epoca amintită. Propriu-zis, se înscrie într-un proces de tranziție: între drama religioasă și moralitatea de tip semilegendar. Subiectul este luat dintr-o povestire curentă, intrată în memoria comună prin patetismul ei simplu și comunicativ. Îl găsim prefigurat de Marie de France, în *lai*-ul *La Fresne*. De aici, a fost luat de Boccaccio, în nuvela *Griselidis*. Autorul dramatizării a rămas necunoscut.

În preambul, poetul anunță cele două intenții care l-au determinat să rimeze și să dramatizeze această povestire: întâi, să dea femeilor un exemplu de conduită, cunoscând că datoriile lor de viață sunt grele; apoi, să mijlocească prin teatru imaginea unor fapte bune, capabile să dea oamenilor povețe și îndreptări.

Subiectul este cunoscut. Marchizul de Saluces se căsătorește cu păstorița Griselidis, fiica vrednică și cuminte a țăranului Janicole. Pentru a se convinge până unde pot să meargă virtutea și ascultarea ei, o va supune la probe dintre cele mai grele și mai nedrepte. Îi ia fiica, îndată după naștere, fără să-i spună cui i-a încredințat-o; va repeta acest lucru și cu un al doilea născut. Obține din partea papei autorizare de despărțire. O retrimite, doar cu ce se afla pe ea, tatălui său. Simulează că și-a luat o altă soție. Griselidis primește toate aceste jigniri cu o resemnare blândă și delicată. Satul e consternat; marchizul însă își continuă acțiunea

compus piesa *Doamna Jutte* (*Ein schön Spil von Frau Jutten*), despre care tratatele de istorie a literaturii vorbesc cu multă considerare. Subiectul ei urmează de aproape povestea binecunoscută în evul mediu a unei femei, care, travestită în bărbat, a izbutit să fie aleasă papă, sub numele de Ioan. Mistificarea stârnește mânia cerului. Până la sfârșit, se va izbuti ca sufletul condamnatei „să fie smuls din mâna Diavolului".

Într-un manuscris flamand, aflat în prezent la biblioteca din Bruxelles, au fost descoperite în secolul trecut cinci miracole intitulate *Abele spelen* (*Jocuri abile*), despre care se crede că făceau parte din repertoriul unei companii de retoricieni, mai precis ale unei camere de retorică. Instituția a luat ființă în Țările-de-Jos, în secolul al XIV-lea, după modelul unor asociații analoage din Franța și Italia. Cultivau poezia și reprezentațiile de teatru, în care scop organizau concursuri și acordau premii. Au fost suprimate în timpul domniei lui Filip al II-lea, din cauza amestecului lor din ce în ce mai marcat în luptele politice ale timpului.

Piesele în cauză s-au inspirat din romanele poetice ale epocii. Acțiunile și eroii sunt luați din lumea cavalerească. Astfel: Esmoreu izbutește prin calitățile lui fizice și morale să treacă victorios prin rețeaua de intrigi țesută în jurul lui, să obțină pedepsirea vinovatului și să se căsătorească cu femeia iubită; Gloriant și Florentina sunt urmăriți cu aceeași înverșunare, dar prin trecerea celei din urmă la creștinism cerul este îmblânzit și fericirea lor salvată; Lancelot este și el tot un cavaler, dar cu porniri de nestatornicie și de ingratitudine, pentru care cerul îl va pedepsi neîndurător, întâi cu grele remușcări de conștiință și apoi cu moartea.

cu neînduplecare. O recheamă pe Griselidis, ca femeie în serviciul unei copile de doisprezece ani, despre care o anunță că-i va deveni soție. În realitate, această copilă era fiica ei, pe care n-o mai văzuse din ziua nașterii. Mereu, Griselidis răspunde cu aceeași tărie de caracter. Laudă onestitatea și frumusețea aceleia care îi va lua locul. Dă marchizului un sfat: „Să n-o nedreptățești: să nu-i aduci în inimă o tulburare care aceea pe care eu m-am străduit s-o îndur fără revoltă..." Este, nu atât o plângere, cât o trăsătură de iubire fără gelozie. Marchizul, mișcat de atâta mărinimie, îi va da în cele din urmă satisfacția așteptată:

„...Cred că sub cer nu există / O altă femeie într-atât de credincioasă; / Hotărâtă și statornică, așa te-am văzut. / Cu închipuirea mea, ți-am pus la probă / Dragostea ta în însoțirea noastră. / De aceea, iubito, te voi îmbrățișa / Ca pe singura și adevărata mea soție."[1]

Ne aflăm în fața unei opere de tranziție. Misticismul din miracole este pe punctul de a dispărea; se constituie o altă motivație etică, deschizând în teatrul profan al vremii fondul tematic al unui gen dramatic nou; moralitățile.

Un patetism blând și bine gradat al situațiilor; o schițare justă de caractere; o poezie învăluitoare a sentimentelor și a exprimării; o atmosferă generală de simplitate, de armonie și de adevăr uman; iată trăsături sigure, convingătoare, prin care Griselidis și-a câștigat un loc reprezentativ în vechea dramaturgie.

5. Priviri generale

Miracolele aveau întinderi diferite, variind între 700–3.500 de versuri. Numărul personajelor varia și el: de la zece până la cincizeci, plus figurația, unde era cazul. Peisajul general era variat și inegal: personaje istorice și semiistorice, intrate în diferite legende naționale, apăreau alături de personaje imaginare, răsărite din nevoia de fabulație a epocii. Metrica era în genere aceeași: versuri de opt silabe, cu excepția ultimului vers, care se compunea numai din patru. Această dispoziție dovedește meșteșug scenic; dădea dialogurilor o cadență agreabilă, mijlocind totodată actorilor o memorare mai lesnicioasă a textelor. Toate miracolele, indiferent de proveniența lor, făceau parte din aceeași familie spirituală. Dovadă, printre altele, trucurile întrebuințate pentru a produce efecte scenice și a capta interesul spectatorilor: aceleași motete, rondouri sau cântece, aceeași coborâre din cer a Fecioarei încadrată de îngeri și sfinți ce intonau imnuri în onoarea ei, aceeași formă de apariție în public a figurilor regale și princiare etc.

Păreri admise în secolul al XVII-lea susțin că miracolele, ca și dramele liturgice propriu-zise, erau reprezentate tot în incinta bisericilor. Ca principal argument, se invocă faptul că desfășurarea acțiunii era presărată cu texte și momente de predicație dogmatică și morală. Ne îndoim de adevărul acestor acreditări. Multe

1 Textul francez: *„Je crois que sous le ciel n'est point / De femme fidèle à ce point; / Ferme et constante t'ai trouvée / Et par ma faintise, ai éprouvée / Ta bonne amour en mariaige. / Pour ce, m'amour, t'embrasserai-je / Comme ma seule et vraie épouse". (Histoire de Grisélidis,* partea V, sc. IV, reconstituire de Ch. Gailly de Taurines).

din acțiunile în cauză cuprindeau situații îndrăznețe, de factură laică, nepotrivite cu cadrul liturgic. Limbajul se străduia să mențină o linie lirică și serafică; nu e însă mai puțin adevărat că adeseori includea libertăți groteşti și licențioase. Considerăm că biserica n-ar fi autorizat chiar în incinta ei reprezentări ca acelea cerute de *Fiica regelui îmbrăcată în cavaler*, în care eroina trebuia să nască pe scenă ori să se scalde goală. Mai trebuie să ținem seama că textele și punerile în scenă implicau succesiuni bogate de episoade, schimbări de cadru, personaje numeroase, figurație, acțiuni de masă; chiar reduse la proporții schematice, era greu ca acestea să încapă în spațiul bisericii. Subiectele unor miracole atacau și moravuri din sânul bisericii, referindu-se ca atare la preoți, călugări, călugărițe, chiar și la episcopi, cardinali și papi. Biserica medievală, cu spiritul ei dogmatic și intolerant, n-ar fi îngăduit să adăpostească asemenea atacuri chiar sub cupola ei.

Textele din care se inspirau aceste miracole erau adesea prolixe. Pentru a deveni reprezentabile pe scenă, fusese nevoie ca autorii sau actorii dramelor să transforme narațiunile greoaie și puțin comunicative în dialoguri mai vii, mai rapide, mai sugestive, mai aproape de înfățișările realității. Poeții nu stăpâneau arta compoziției. Procedeele dramatice lăsau de dorit, mai cu seamă în ce privește viața personajelor, gradarea intrigii, motivarea deznodămintelor, cuprinderea acțiunii în scene și acte proporționate. Stilul era inegal; pe un fond greoi, cu stângăcii și lungimi insistente, creșteau câteodată insule de lumină, cu accente de culoare și de energie.

Preocuparea de adevăr istoric era minimă; adesea, n-o întâlnim de loc. Nu există cronologie. Aproape că se ignora existența unei asemenea forme de adevăr. Subiectele erau luate de unde se putea; se amestecau pentru circumstanțe de moment, spații și epoci diferite, instituții, moravuri sau manifestări de viață.

Apar asemenea amestecuri și în alte direcții. Cerul, pământul și infernul sunt incluse în acțiune, trecându-se cu ușurință de la unul la altul. Isus și Dumnezeu sunt aduși adesea pe pământ și amestecați în treburi mărunte ale oamenilor. Fecioara Maria, ca personaj dramatic, e implicată în situații exagerate, artificioase. Adesea, poeții medievali nu știu să păstreze măsura. E destul ca în momentul critic un personaj din acțiune să adreseze Fecioarei o rugăciune – chiar o rugăciune mașinală, fără fervoare – pentru ca aceasta să intervină pe loc.

Exagerările amintite, solicitând o emotivitate facilă a publicului, au dus la concesii și abateri de la rigoarea ideii dramatice. Ce să spunem, de pildă, despre situații ca acelea în care fecioara Maria intervenea pentru o femeie care și-a omorât ginerele, pentru o regină a Portugaliei care a ucis două vieți sau pentru o călugăriță nevirtuoasă? Ce să spunem, mai departe, despre situații în care același personaj era pus să recurgă la trucuri naive cu scopul de a dejuca planurile demonilor sau despre multele procese purtate, după proceduri laice, între Fecioară și Satan?

Uneori, era însă pus în cauză chiar și personalul ecleziastic, în frunte cu papa. Apar dese aluzii asupra curții de la Roma, cu actele ei de venalitate. Cardinalii din apropierea papei, urmașii prezumtivi ai acestuia, ne sunt înfățișați, câteodată, mai mult ca niște șambelani decât ca administratori superiori ai bisericii. Cât despre

călugări, unii dintre aceştia sunt arătaţi ca naturi slabe, concesive, aplecaţi spre voluptăţi pământeşti, fără frână împotriva tentaţiei.

Critica puterii laice e făcută totuşi prin desemnări vagi, anonime: „regele Ungariei", „regele Portugaliei" ş.a. Apar câteodată şi nume – „Iulian", „Constantin" – , dar fără situări istorice precise.

Forma de viaţă a epocii e redată prin resentimente ale feudalilor, prin note de vindicaţie, prin manifestări de cruzime şi chiar de sălbăticie a sufletelor. Deslușim bine acestea, în dosul demnităţii feudale şi a gestului devot. Personajele marilor seniori sunt arătate ca firi vigilente, necruţătoare, gata să asculte calomnii şi apoi să pună la cale răzbunări crude ori groteşti. În iubirile lor, sunt brutali; de fapt, sunt mai mult dorinţe pasionale decât iubiri propriu-zise. Dintre regii ce apar pe scenă, nici unul nu este un rege înţelept, respectat şi înconjurat de iubirea supuşilor.

La fel sunt privite şi alte personaje sus-puse: principi, duci, mari seniori, împreună cu acoliţii lor. Judecătorii sunt nişte funcţionari răi, prevaricatori şi venali, pronunţând cu uşurinţă pedepse aspre, inclusiv pedeapsa capitală. Justiţia, în totalitatea ei, este arătată ca o instituţie impopulară, cu criterii şi practici inumane, cu acte stupide şi nedrepte. Rareori, războinicii au cavalerism şi înălţime; lipsiţi de omenesc şi de moderaţie, par dispuşi spre masacre şi jafuri, practicate deopotrivă şi în înfierbântarea luptelor, şi după acestea. Aşteaptă ca femeile să-i admire; dar simţim că fac aceasta mai mult din orgoliu decât dintr-un sentiment curat.

Poporul, în genere, este privit cu simpatie. Oamenii de rând sunt arătaţi ca având inimă bună. Spre deosebire de conducători, care se complac în cruzimi şi răzbunări înverşunate, oamenii simpli – cărbunari, hangii, negustori, mici meşteşugari ş.a. – par oricând dispuşi să dea adăpost celor prigoniţi, împărţind cu aceştia masa şi locuinţa.

Puterea, prin treptele şi reprezentanţii ei, e înregistrată cu nemulţumire, sub un unghi critic de protest. Judecata şi sensibilitatea comună văd în ea mai mult un obiect de teamă decât un factor de respect şi de iubire cetăţenească.

E caracteristic, de asemenea, felul cum sunt zugrăvite personajele feminine. Înregistrăm, în această privinţă, un peisaj uman viu şi variat. Imaginea fetelor tinere e luată din legende cavalereşti, de tipul *chansons de gestes*. Moralmente, sunt puse într-o lumină discutabilă. Par stăpânite de gândul şi de nerăbdarea dragostei; sunt gata s-o ofere singure, fără alegere, cavalerilor şi clericilor. Femeile căsătorite, în schimb, sunt privite cu o notă mai respectuoasă; marile victime, ca şi marile vinovate, vor fi alese dintre acestea. Cele dintâi sunt folosite pentru a se pune în lumină pornirile de cruzime şi de injustiţie ce trebuiau corectate prin intervenţia divină; celelalte aduc pe scenă procesul ispăşirii, într-o formă menită să dea prioritate elementului religios. Cazul femeii inocente, acuzate pe nedrept de către semenii săi şi lovite de către aceştia până în dreptul ei elementar la fericire, este tratat cu perseverenţă în diferite moduri. Constatăm că spectatorii din secolul al XIV-lea aveau preferinţă pentru acest caz; dar în această preferinţă deslușim şi un protest surd, îndreptat împotriva unor moravuri şi criterii ale timpului. Acest

protest se repetă și în alte situații: copii expuși, pierduți, substituiți și regăsiți, femei răpite, regine aduse în stare de mizerie, impostoare suite pe tron ș.a.

Textele miracolelor ne pun adesea în fața unor situații inegale: unele cu aspect realist, altele străbătute de bizarerii mistice. pe de o parte, principi care își părăsesc ducatul; pe de altă parte, soți care renunță la fericirea căminului, pentru a se face ermiți. Câteodată, acest dezgust de lume răspundea unor simțiri sincere; de cele mai multe ori, era expresia unui conformism mistic al timpului.

Găsim în această mulțime de trăsături realiste zugrăviri ale epocii, pe alocuri tot atât de vii și de ilustrative ca și în cronicile timpului. Menționăm: descrieri atente, minuțioase, asupra fazelor procedurale prin care trebuia să treacă un proces criminal; alegerile de episcopi, cu tripla participare a clerului, a nobilimii și a „poporului"; tristele ceremoniale ale execuțiilor ordonate de tribunalele feudale sau cele ecleziastice; înștiințările populare făcute prin heralzi publici; moduri de viață în diferite straturi sociale, de la castelele regale și senioriale până la colibele țărănești etc., etc.

Înțelegem, deci, că miracolele au pus premisa de teatru profan. Ca ideea și ca manifestare generală, erau legate de biserică; subliniem, însă, că nu s-au subordonat cu totul acesteia, închistându-se în tipicurile și practicile ei. Într-o tematică strictă, de tip dogmatic, miracolele au făcut spărturi semnificative. Găsim în ele izbucniri, proteste, puneri curajoase în cauză, toate reflectând stări și procese revendicative ale vremii. Au făcut teologie, în măsura în care aceasta intra în constrângerile momentului; în partea lor de libertate, miracolele dramatice au sprijinit o seamă de aspirații și acțiuni populare.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL IV

MISTERELE

1. Preliminarii

În teatrul medieval al secolului al XV-lea, misterele dramatice au reprezentat manifestări de seamă. Istoria culturii europene le numără printre acţiunile caracteristice şi cuprinzătoare ale epocii.

Multe din manuscrisele care ar fi putut să ne dea oglinda mişcării dramatice din această epocă s-au pierdut. Unele au pierit în incendii sau în toiul diferitelor persecuţii obscurantiste; altele s-au risipit, urmând soarta bibliotecilor particulare cărora le aparţineau. Renaşterea, cu orientările ei antiscolastice, n-a ţinut să le perpetueze tradiţia. Totuşi, din ceea ce s-a putut păstra în bibliotecile din mai multe ţări, epoca a fost reconstituită. Cercetarea istorică şi literară dispune astăzi de suficiente documente şi referinţe, pentru a formula asupra întregului proces judecăţi sigure şi substanţiale.

În producţia dramatică a secolului, care a fost imensă, întâlnim două ramuri distincte: teatru serios şi teatru comic. Aparent, nu aflăm nici o unitate: piese lungi, a căror reprezentare trebuia să dureze zile întregi, alături de altele ce se consumau în câteva minute, la colţuri de stradă, pe scene improvizate sau ambulanţe; piese de predicaţie, cuprinzând toată complicaţia teologiei ori a catehizării catolice, alături de altele cu libertăţi licenţioase, concepute în notă de divertisment; producţii impresionante ca număr, fără însă ca între ele să se reliefeze capodopere. Oarecare unitate a existat totuşi. Ne vom da seama de aceasta, treptat, în cursul dezvoltărilor următoare. Şi la aceste producţii vom găsi aceeaşi notă caracteristică: într-o materie conformistă, impusă de autoritarismul bisericii, s-au difuzat stări şi revendicări populare, câteodată mai prolix, alteori limpede şi hotărât.

Misterele dramatice au cunoscut principala lor strălucire în Franţa; prin concepţie, însă, aparţin întregului ev mediu. Au trăsături comune: o atmosferă de familie, o înrudire tăcută şi esenţială, o motivaţie intimă analoagă, o seamă de colorituri şi, în special, o prezenţă de idei congenere. Găsim în ele reflectări multiple, din toate direcţiile de viaţă ale secolelor XIV–XV. Cunoaşterea lor nu priveşte numai istoria teatrului; poate interesa istoria culturii în general.

2. Denumirea de „mister"

Termenul apare pentru prima oară în anul 1402, în celebrele scrisori adresate de către Carol al IV-lea membrilor din confreria Pasiunii.

Se crede că denumirea de „mister" s-ar trage din latinescul *ministerium*, în înțelesul de *mestier*, adică funcțiune. Notăm că în limba italiană și în cea spaniolă dramele religioase sunt denumite respectiv *funzione* și *auto*, cu un înțeles de acte, de funcțiuni, de acțiuni executate după reguli precise; faptul ar veni oarecum în sprijinul supoziției amintite. O ipoteză mai veche, cultivată mai cu seamă de Renaștere, pretinde că „mister" ar veni de la „misterios", categorie inaccesibilă rațiunii. O altă interpretare – sugerată mai cu seamă de glosarul manuscrisului Cangé – pune cuvintele *mysterium* și *misterium* în legătură cu ideea de oficiu liturgic. În terminologia latină a bisericii, *romanum mysterium* însemna liturghie romană. Această semnificație, cu înțelesul de prelungire a serviciului religios, va rămâne valabilă mai multă vreme, chiar și după ieșirea reprezentațiilor scenice din incinta bisericii.

Oricum, incertitudinile rămân. Se adaugă și o complicație: confuzia creată prin atracția reciprocă dintre termenul de *mysterium* – respectiv *mystère* (*mystère de la foi* – noțiune teologică) și cel de *misterium* – respectiv *mistère*, mai apropiat de ideea de *act-funcțiune* (fr. *métier*).

Până să ajungă a desemna marile producții dramatice din secolul al XV-lea, termenul de „mister" a trecut prin câteva trepte.

La început, cuvântul denumea un spectacol mut, fără conținut dramatic, adresându-se mai mult simțurilor. Și anume: spectacole de stradă, organizate în onoarea seniorilor sau pentru cinstirea unor primiri princiare. Aflăm, de exemplu, că în 1420 intrarea în Paris a lui Carol al IV-lea a fost celebrată prin reprezentarea „în carne și oase" (*au vif*) a unui mister al patimilor, după figurarea acestora în corul catedralei Notre-Dame.

Întâlnim în același timp și alte categorii de manifestări, purtând deopotrivă denumirea de „mistere": scurte reprezentații cu conținuturi laice, programate în timpul marilor banchete, cuplete recitate de către personaje alegorice (Credința, Caritatea, Justiția, Rațiunea, Dreptatea etc.), tablouri vivante organizate în cadrul unor serbări publice pentru elogierea suveranului.

De la 1450 încoace, termenul a căpătat stabilitate. Denumește drame religioase cu caracter amplu, inspirate din *Biblie* ori din alte texte bisericești, aducând pe scenă situații din teologia catolică și personaje din toată scara fabulației creștine de la Dumnezeu până la diavoli.

3. Misterele mimate

Înainte de această constituire, denumirea începuse să fie dată unor producții mimate, așa-numitele *mystères sans paroles* sau *par signes*. Bucurându-se de

favoarea publicului, ele au dăinuit până către sfârşitul secolului al XVI-lea. Nu aveau, cu teatrul propriu-zis, decât raporturi tangenţiale; erau organizate cu prilejul unor evenimente sau serbări publice, ca spectacole populare de divertisment sau ca manifestări de întregire a cortegiilor. Principala lor desfăşurare era pantomimică; se rosteau câteodată şi cuvinte, fără însă ca acestea să capete organizare dialogată. Acţiunea – dacă se poate numi aşa – decurgea în mod labil: fără etape şi înlănţuiri, fără gradare dramatică, fără peripeţii şi deznodăminte. Aveau mai mult o înfăţişare de tablouri vivante făcute să impresioneze în primul rând privirea. Reprezentaţiile se petreceau pe eşafodaje înălţate din loc în loc sau pe platforme rulante, încadrate de coloana cortegiilor.

În secolul al XV-lea, aceste producţii aveau caracter strict religios. Mai târziu, în secolul al XVI-lea, vor interveni modificări sensibile. În locul unora din situaţiile religioase propriu-zise au început să apară alegorii cu înţelesuri filozofice şi morale; din acestea, multe aveau să alunece în platitudine, prin spirit de adulare faţă de monarhi sau de alţi patroni.

Costumele în crescândă nepotrivire cu spiritul biblic; figuraţia spectaculoasă; gesticulaţia bogată şi îndrăzneaţă; includerea de versuri menite să explice din loc în loc situaţiile figurate; toate acestea contribuiau ca genul să se transforme, începând să intre, oarecum, în luptă cu puterea. Reprezentaţiile supărau; se vedea în ele un pericol civic. Autoritatea seculară şi autoritatea religioasă îşi vor da mâna pentru a pronunţa împotriva lor sancţiuni şi interdicţii.

4. Misterele vorbite

Încă din perioada dramei liturgice, teatrul religios dădea semne de gândire profană. Totuşi, procesul de emancipare s-a desăvârşit încet; i-a trebuit pentru aceasta o durată de aproximativ patru secole.

Poeţii dramatici greci – Eschil, Sofocle, Euripide – s-au inspirat din epopeea homerică, preluând din aceasta teme, personaje şi situaţii eroice. În teatrul medieval nu întâlnim un fenomen singular; acest teatru a rămas străin de epopeea cavalerească a primelor timpuri feudale. Nimic din *Chansons de Roland*, de pildă, n-a trecut în miracolele şi misterele dramatice; găsim scene cu seniori şi cavaleri, nu însă şi un spirit cavaleresc propriu-zis. Epopeile homerice cuprinseseră în ele pulsaţia comunităţii greceşti ca atare; epopeile cavalereşti reprezentau doar o simţire feudală, aristocratică şi războinică; deci o simţire de care mulţimile medievale – formate în genere din oameni umili, dezmoşteniţi, lăsaţi cu uşurinţă pe seama superstiţiilor şi a unor imagini obscurantiste – nu putea să se apropie prea mult. Dacă totuşi aceste mulţimi au venit în preajma reprezentaţiilor de teatru şi le-au susţinut , e pentru că vedeau în ele un refugiu. Cu judecata lor, încă simplistă, nu-şi dădeau seama că în spatele faptelor reprezentate pe scenă stăruia voinţa de dominaţie a bisericii oficiale.

Privite în totalitatea lor, misterele alcătuiesc dramatizări de tip catolic ale istoriei biblice şi ale unor părţi din istoria creştină în genere. Cuprind întinderi

vaste: de la „crearea lumii" şi până la evenimente mai recente, în speţă până la împrejurări legate de domnia lui Ludovic cel Sfânt. În succesiunea etapelor nu se urmează cu stricteţe o ordine anumită, logică sau cronologică. Se insistă asupra unor fapte puţin interesante, în vreme ce altele esenţiale sunt trecute cu vederea. Şi aici, judecata medievală dovedeşte că nu dă atenţie adevărului istoric. Se crede că misterele compuse timp de un secol şi jumătate, între anii 1400–1550, însumează câteva milioane de versuri; din acestea au supravieţuit ceva mai mult de un milion. O evaluare aproximativă consideră că ar fi existat o sută de autori de mistere; în posteritate au trecut doar câteva nume.

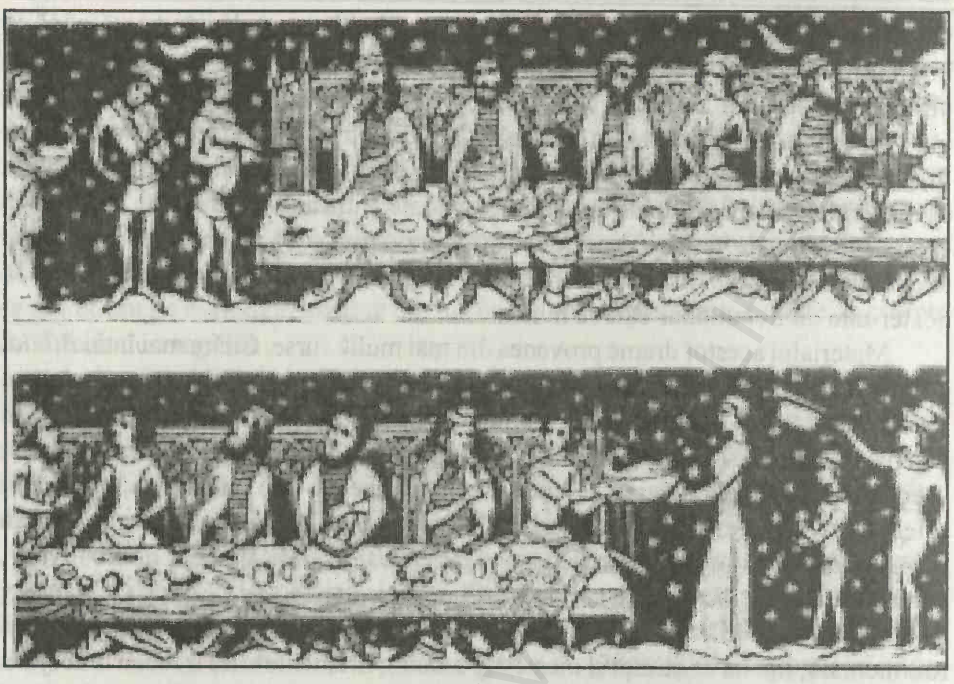
Materialul acestor drame provenea din mai multe surse. Citâm mai întâi *Biblia*, cu *Vechiul şi Noul Testament*. Ultimul era tratat în mod mai consecvent; cât despre Vechiul Testament, nu se respecta o ordine, ci se proceda la întâmplare, lăsându-se la o parte episoade cu putere dramatică în favoarea altora mai puţin caracteristice. Menţionăm, tot ca izvoare: legende hagiografice de provenienţă apuseană şi orientală, cărţi şi evanghelii apocrife, diferite compilaţii contemporane, celebra *Legenda aurea*[1], opere cunoscute ca *Le miroir historial* de Vincent de Beauvais[2], nenumărate tradiţii canonice şi povestiri populare etc.

Mai precis: în felul cum era folosit acest material, stăruia în genere o notă rudimentară, lipsită de ştiinţă şi meşteşug artistic. Elementele nu treceau îndeajuns prin prelucrarea poeţilor, aşa încât să li se imprime stil şi unitate; li se dădea doar o formă dialogată, ca adaptare la exigenţele reprezentării scenice. Câtă deosebire în această privinţă, cu poeţii dramatici de mai târziu! Racine va compune întreaga lui *Bérénice*, inspirându-se dintr-un singur rând din Suetoniu; Corneille, cu materialul luat dintr-o singură pagină de Titus Livius, va construi *Horace*, impunătoarea lui tragedie. Poeţii medievali nu cunoşteau şi deocamdată nici nu întrevedeau posibilitatea unei asemenea arte.

Să luăm – spre ilustrare – ciclul hagiografic; aici, lipsa de artă a poeţilor dramatici medievali apare de la început. Compunerea unui mister cu substrat hagiografic reprezenta mai mult o formulă decât un proces propriu-zis de creaţie artistică. Romanţarea cărţilor de sfinţi se făcea după aceeaşi schemă: întâi o viaţă de lume a personajului, plină de voluptăţi şi de situaţii profane, apoi revelaţia şi convertirea, iar în cele din urmă ispăşirea prin asceză şi martiraj. Pe câteva linii simple, de obicei aceleaşi, fantezia vremii încerca să brodeze cu oarecare patetism o anecdotică de scenă. De fapt, se proceda mai mult şablonard; aceasta ducea la

1 Manuscris cuprinzând o compilaţie hagiografică, datorat dominicanului Jacopo da Varazze (Voragine), devenit la sfârşitul secolului al XIII-lea episcop de Genova. Iniţial, manuscrisul purta titlul: *Historia lombardica* sau *Legenda sanctorum*; schimbarea în *Legenda aurea* (*Legendă aurie*) a fost făcută de contemporanii admirativi.

2 Teolog francez, dominican, reputat pentru ştiinţa sa, a trăit în secolul al XII-lea. A scris în latineşte opera pe care o împarte în patru părţi: *Speculum naturale* (Oglinda naturii), *Speculum doctrinale* (Oglinda ştiinţei), *Speculum morale* (Oglinda moralei), *Speculum historiale* (Oglinda istoriei). A fost tradusă în limba franceză, în secolul al XV-lea, de către Jean du Vignay, sub titlul general de *Miroir historial*. Cuprinde o enciclopedie a cunoştinţelor din secolul al XIII-lea.



Ospăț cu intermedii scenice. Gravură din secolul al XV-lea

rezultate mediocre, monotone. Unele deprinderi medievale, îmbibate de misticism și superstiție, făceau ca atât adevărul istoric cât și cel psihologic să rămână în umbră, ca două dimensiuni încă necunoscute.

Critica și cercetarea literară grupează acest imens repertoriu dramatic în trei cicluri, luându-se drept criterii de clasificare natura subiectelor tratate și sursele de inspirație ale autorilor: ciclul Vechiului Testament, ciclul *Noului Testament* și ciclul *Sfinților*. Ar mai fi încă o categorie, a misterelor răzlețe, ca *Misterul asedierii Orléansului*, sau *Misterului distrugerii Troiei*, interesante mai cu seamă prin nonconformismul lor teologic.

În cele ce urmează, ne vom opri cu scurte mențiuni asupra principalilor autori de mistere, intabulați ca atare în istoria teatrului.

5. Arnoul Gréban

Arnoul Gréban este o figură poetică reprezentativă. Despre el, ca om, știm doar puține lucruri. S-a născut, probabil, în 1420, la Compiègne. Registrul Facultății de teologie din Paris atestă că în 1456 a fost primit ca bacalaureat. Părăsind Parisul, s-a stabilit la Mans, unde a trăit până la sfârșitul vieții în postul de canonic al bisericii-catedrale Saint-Julien. Nu știm data morții. Asupra operei cunoaștem mai multe date decât asupra vieții. A compus singur un mister (cel de care ne ocupăm în acest paragraf), iar în colaborare cu fratele său Simon un alt mister, *Faptele apostolilor*. Atât în epoca lor cât și după aceea, frații Gréban s-au bucurat

de o reputație strălucită. Le găsim elogiul în mai multe scrieri ale vremii. Clément Marot, printre alții, amintește de ei într-un vers caracteristic: *„les deux Grébans, au bien resonnant style"*.

Pasiunea (titlul întreg: *Nașterea, patimile și învierea Domnului Nostru Isus Cristos*) reprezintă un moment de seamă în teatrul medieval. Tratatele clasice de literatură o socotesc drept capodopera acestui teatru. Simțim prezența unui scriitor adevărat, atât ca invențiune cât și ca execuție poetică. Drama cuprinde 34.574 de versuri, adesea cu prolixități pedante și lungimi excesive. Sunt defecte care nu privesc numai pe autor, ci aparțin și genului. Rămân totuși multe alte pasaje în care atenția ne este stimulată prin conținutul uman al situațiilor și prin comunicativitatea stilului.

Drama plutește în atmosferă teologică. În prolog se face distincție între „păcatul diavolului" și „păcatul omului": primul este definitiv și ireductibil, pe când celălalt poate fi ispășit. De aici „actul de răscumpărare", pe care poetul se simte obligat să-l justifice. Un al doilea prolog, mai scurt, apelează la devoțiunea spectatorilor și la „tăcerea lor încărcată de iubire", pentru a urmări „înaltul mister și patimile".

Poetul își propune ca în dezvoltare să urmeze calea limpede a credinței (*vraye foy*), fără a mai recurge la adausuri apocrife. Preconizează o „demonstrație simplă" și „simplu construită". Sunt intenții bune, dar pe care nu le realizează decât în parte, din cauza lungimilor și prolixităților amintite.

Planul operei urmează succesiunea evenimentelor biblice. În unele din acestea găsim invențiuni și ornamente, izbutind să dea compunerii atmosferă poetică: episoade cunoscute sunt surprinse din unghiuri inedite, ceea ce dă o notă de originalitate. Textul e împărțit pe mai multe *journées*; reprezentația dura câteva zile în șir.

Faimosul „proces al Paradisului", de rigoare în misterele redempțiunii, e tratat pe larg, cu bogăție pedantă de argumente. În dezbaterea deschisă, de o parte se află Mizericordia și Pacea, de altă parte Justiția și Adevărul. Asistăm la ciocnirea dintre două serii de virtuți: unele apărând ideea răscumpărării, altele înscriindu-se împotriva ei; e ciocnirea din care va trebuie să se aprindă scânteia acțiunii și apoi să i se întrețină flacăra. Până la sfârșit, totul e pus să intre într-o liniște salutară. Precizăm, însă, că ne aflăm departe de acea gravitate a împăcării expiative, pe care tragediile antice o acordau cugetelor greu încercate de hotărârile Moirei.

Găsim situații suprapuse arhitectural, capabile să reflecte aspecte variate și întinderi mari ale filozofiei religioase. Un exemplu: de îndată ce în cer s-a hotărât răscumpărarea ființei umane, pe pământ are loc vestirea fecioarei Maria, iar în iad îi vedem pe demoni intrând în furie.

Adorarea păstorilor dă poetului prilejul să compună, ca digresiune, o pastorală grațioasă: *„Il n'est vie si bien nourrie, / Qui vaille estat de pastourrie"* (Nu este viață, cât de îndestulată, / Care să întreacă păstoria). Păstorii aduc noului născut daruri naive: Pellion – fluierul său, Ysambert – o jucărioară (*une hochette*), iar Aloris – un calendar de lemn, ca „să știe zilele și lunile".

Episoadele de tip mai dramatic – istoria magilor, masacrul copiilor inocenți, fuga în Egipt, călătoria la Ierusalim – sunt redate cu bogăție de amănunte.

Ziua a doua se deschide cu predica lui Ioan Botezătorul și merge până la începutul patimilor. Anecdotica biblică se împletește cu reflecții de un ordin mai psihologic. Satan apare la Cina cea de taină, dar este vizibil doar pentru Iuda, pe care îl incită să-și ducă până la capăt trădarea. Relatările lui Lazăr despre infern au în ele note de seriozitate și adâncime.

Ziua a treia are în centrul ei pe Iuda. Remușcările, disperarea și apoi sinuciderea acestuia sunt înfățișate dramatic. Iuda, în deznădejdea sa, invocă demonul; acesta aleargă, i se înfățișează, dar nu pentru a-l susține ori a-l consola, ci pentru a-i refuza cu cinism ajutorul cerut. Scenele de calvar sunt redate pe larg, cu lungimi insistente. Lamentațiile Fecioarei la picioarele crucii conțin exagerări stridente, din care cauză sinceritatea și duioșia sentimentului își pierd prospețimea. Din loc în loc apar digresiuni variate. Iată una din ele: în momentul morții pe cruce, acțiunea trece brusc la Maria, unde găsim pe Dionisie Areopagitul discutând îndelung cu Empedocle despre o eclipsă care de curând întunecase pământul.

Cea de-a patra zi este dedicată „învierii". Scenele decurg într-o înlănțuire șubredă, făcând ca interesul spectatorului sau al cititorului să lâncezească. Pe alocuri, însă, procedeul dramatic obține efecte sigure. Se insistă asupra durerii pe care o resimt discipolii și femeile, pentru ca bucuria lor să fie cu atât mai exultantă la vestea „învierii". Întâlnirea dintre mamă și fiu, după „învierea" acestuia, e mărturisită în versuri simple și comunicative, caracteristice prin omenescul lor:

Mon enfant quand je te perdis
Et que mort en la croix pendis
En douleur dure,
Bien amas humaine nature
Quand pour luy tes bras estendis.
Et la povre mere piteuse
Voyant ceste peine honteuse
Qu'on te faisoit,
Dieu scett lor s'elle se taisoit
De voir douleur tant angoisseuse.[1]

Sub raport poetic, misterul cuprinde momente dintre cele mai inspirate ale teatrului creștin.

Drama ia sfârșit după momentul „înălțării": pe pământ prin cuplete de încheiere, iar în aer prin sărutul de pace pe care și-l dau cele patru virtuți, acum

1 Fiul meu, când te-am pierdut, / Când mort, răstignit pe cruce, / În aspră durere – / Mult ai iubit tu firea umană / Când pentru ea brațele ți le-ai desfăcut. / Și biata ta mamă vrednică de milă / Văzând această pătimire rușinoasă / Ce ți s-a făcut, / Dumnezeu știe dacă ea a tăcut / În fața unei suferințe atât de sfâșietoare.

reconciliate. În felul acesta, trebuia să se arate că răscumpărarea omenească s-a produs şi că vorbele psalmistului s-au adeverit: Misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatae sunt („Mila şi adevărul s-au întâlnit, dreptatea şi pacea s-au îmbrăţişat").

6. Eustache Marcadé

De la acest autor ne-a rămas manuscrisul unei drame intitulate *Viaţa, patimile şi răzbunarea Domnului*. Ştim despre el că din 1414 până în 1427 a fost oficial al mănăstirii din Corbie, funcţie în care a fost repus după zece ani (1437) printr-o sentinţă dată de Châtelet şi confirmată apoi de Parlament. Diferite referinţe contemporane îl citează ca pe un retorician cunoscut.

În drama sa găsim de fapt două mistere: unul al *Pasiunii*, altul al *Răzbunării*. Unindu-le, autorul s-a străduit să imprime operei armonie şi continuitate. Textul e distribuit pe patru zile, fiecăreia revenindu-i în medie câte 6.000 de versuri. În adresările sale către public, predicatorul ia două feluri de precauţiuni: unele de ordin literar (nepriceperea, stângăcia poetică); altele privind lungimea textelor (*Et nous pardonnez humblement / Se nous vous tenons longuement*). Sub raport literar, opera e mediocră. Pasajele mai caracteristice se pot număra pe degete. Rămasul bun pe care şi-l ia Maria, în momentul când părăseşte pământul Iudeii, are accente calde, mişcătoare:

Adieu la terre où je suis née...[1]

Cântecul afectuos al femeilor contrastează cu invectivele lor vulgare şi brutale, când oamenii lui Irod le răpesc pruncii de la sân ca să-i ucidă. E redat dramatic momentul când omorul răzbunător atinge chiar pe copilul lui Irod. Moartea în remuşcări a regelui cuprinde accente puternice. Agonia pe cruce e prezentată prelung, mai mult ca sfârşitul unui om decât ca un episod pământesc al unei divinităţi.

Autorul, urmând şi el linia unei tradiţii constituite încă de pe vremea dramei liturgice, presară în textul său ornamente cu notă mai liberă, într-o vădită tendinţă de a se descătuşa de canoane şi convenţii. Numim: flecăreli ale soldaţilor, glume brutale ale torţionarilor, lăudăroşenii ieftine ale cavalerilor, scene brutale de insultă şi de martirizare, dezlănţuiri de tavernă, reclame şarlatăneşti ale farmacistului negustor de sulimanuri, „mondenităţi" ale Magdalenei preocupată de farmecul ei fizic ş.a. Toate acestea veneau în contrazicere cu solemnitatea episoadelor sacre; nu e însă mai puţin adevărat că prin prozaismul lor naiv, ca şi prin mulţimea de amănunte realiste, se făceau paşi simţitori în zugrăvirea vieţii efective, condiţie cheie pentru constituirea fenomenului dramatic.

1 Rămâi cu bine, pământ în care m-am născut.

7. Jean Michel

Format la şcoala iniţiată de *Pasiunea* lui Arnoul Gréban, Jean Michel trece drept imitator al acestuia. Datele despre viaţa lui plutesc în incertitudine. În secolul al XV-lea au existat trei Jean Michel. Multă vreme s-a crezut că poetul ar fi fost una şi aceeaşi persoană cu episcopul din Angers, mort în 1447. L. Petit de Julleville se opreşte asupra unui Jean Michel, doctor în medicină, desemnat de municipalitatea din Angers ca medic al oraşului, a doua zi după o strălucită reprezentaţie organizată de el în 1486.

Patimile lui Jean Michel reiau modelul dat de Gréban, dar cu unele modificări semnificative de concepţie, de formă şi de atmosferă generală. Ca versificator abil, aproape chiar virtuos, poetul se complace în a compune larg, bogat, fără să ia seamă la lungimi. E mai puţin stăpânit de scrupule teologice decât înaintaşul său; de aceea este şi mai aproape de gustul nostru modern.

Misterul *Patimile* îmbrăţişează materia *Noului Testament* în optzeci şi şapte de tablouri; reprezentarea – după cum relatează un manuscris păstrat la Reims – trebuia să dureze opt zile. Textul însuma patruzeci de mii de versuri; aducea în scenă o sută patruzeci de personaje, plus figuranţii.

Arnoul Gréban fusese un înaintaş; Jean Michel are meritul de a da genului mai multă suplete artistică şi mai multă adaptare la condiţiile practice ale reprezentării scenice. Practică un meşteşug de compoziţie mai viu, mai elocvent, mai creator de atmosferă dramatică. Dialogurile, conduse cu intuiţie scriitoricească, împrumută situaţiilor viaţă şi expresie. Amănuntele realiste se integrează în text într-un mod mai natural, mai organic; deosebirea dintre ele şi nota gravă din acţiunea principală se micşorează sensibil. Poetul stăpâneşte mijlocul de a umaniza situaţiile, strecurând în motivarea lor psihologică şi în desfăşurarea lor scenică accente de simţire bine nuanţate.

Un exemplu, ca ilustrare comparativă: scena decapitării lui Ioan Botezătorul. În textul lui Arnoul Gréban dialogul dintre fiica lui Irod şi călău decurge brutal, cu glume macabre:

Fiica: *Grognart, delivre moy la teste...*
Gorgnart: *Tenez, or la portez bouillir*
Et puis en faictes des pastés.[1]

În textul lui Jean Michel găsim la călău preveniri capabile să dea situaţiei mai multă expresie, plus o anume pătrundere psihologică:

Mais affin que vous n'ayez peur
Et que ne vous fasse au cueur
De voir le sang humain espandre.
Vous plaise ung peu plus long attendre...[2]

1 Grognart, taie-mi acest cap... / Iată-l pune-l la fiert / Şi pe urmă să faci din el tocătură.

2 Dar ca să nu-ţi fie frică / Şi ca să nu suferi prea mult / De a vedea curgând sânge omenesc / Aşteaptă încă puţin.

Jean Michel dă marilor sentimente o expresie simplă şi viguroasă. În preajma răstignirii, Maria îşi imploră fiul ca prin puterea lui divină să se cruţe; dacă nu poate evita moartea, măcar să-şi dea una mai uşoară; ar vrea să moară ea mai întâi; dacă nici aceasta nu e cu putinţă, atunci să i se ia simţirea, să devină „o piatră"... Ne aflăm, prin acestea, într-un punct de tensiune lirică a dramei.

Găsim şi urme din dramele greceşti. N-am putea susţine că poetul a cunoscut operele anticilor; persistă totuşi unele motive, prin supravieţuiri difuze. Sub acest raport, merită să amintim versiunea pe care Jean Michel o dă legendei lui Iuda.

Într-o noapte, Ciboré, mama lui Iuda, a visat că va da naştere unui monstru şi că acesta, după ce-şi va fi înmuiat mâinile în sângele unui rege, se va căsători cu propria-i mamă. Terorizată, Ciboré, cere ajutorul soţului său, Ruben. Îndată după naştere, copilul este aşezat într-o barcă şi lăsat în voia valurilor, care îl vor azvârli pe malul insulei Iscariot. Regina locului găseşte copilul şi adoptă ca pe fiul său; îl va păstra ca atare, chiar şi după naşterea unui copil legitim. Iuda, crescând mare, devine gelos pe tânărul prinţ. În cursul unei certe îl omoară. Temându-se de răzbunarea regelui, fuge la Pilat, guvernatorul Iudeii, şi intră în serviciul acestuia. Peste puţin, aflându-se în suita guvernatorului în timpul unei inspecţii, ajunge pe locurile unde trăiesc Ciboré şi Ruben. Iuda, tentat de frumuseţea şi bogăţia unor crengi încărcate de fructe, rupe câteva. Ruben se opune ca un străin să-i devasteze avutul. În cearta iscată, neştiind că este tatăl său, Iuda îl ucide. Ciboré, îndurerată, cere lui Pilat să-i facă dreptate. Drept soluţie, guvernatorul îi propune să ia în căsătorie pe unul din slujitorii săi, ascunzându-i că acesta este tocmai ucigaşul. La început Ciboré, refuză; curând însă, sedusă de abilitatea cavalerului, acceptă. Suntem – s-ar zice – în plină dramă sofocleană: Laios, Oedip, Iocasta; respectiv, Ruben, Iuda, Ciboré.

A trecut un timp; Ciboré, deşi îşi adoră soţul, e totuşi muncită de presimţiri sumbre, inexplicabile. Încercările lui Iuda de a o linişti rămân fără efect. Prin diferite legături şi deducţii află teribilul adevăr. Îl află şi Iuda, care rămâne profund tulburat. Nădăjduiesc totuşi într-o iertare, întrucât a comis crimele involuntar. Mustrarea de conştiinţă îi dă nopţi de chin. Se aruncă la picioarele lui Isus, jurând că va trăi în virtute. Dar natura lui rea e mai puternică. Viaţa de discipol, cu privaţiunile ei, îl oboseşte. Râvneşte la viaţa celor bogaţi, cu slugi şi palate. Satan, profitând de această dispoziţie de spirit, intervine. Belzebut şi Berit, alţi doi demoni, îi vin într-ajutor. Iuda trădează, nu însă fără unele ezitări şi scrupule. Curând după comiterea faptei, e cuprins de o disperare fără margini. Aruncă arginţii pe care i-a primit ca preţ al vânzării. Cere infernului să i se ia viaţa şi sfârşeşte prin a se spânzura cu frânghia pe care i-o întinsese „spiritul întunericurilor".

Episodul e caracteristic, atât ca idee cât şi ca realizare artistică. În textele biblice, personajul lui Iuda e doar schiţat; la Jean Michel apare în centrul unei acţiuni dramatice ample şi intense. Înlănţuirea faptelor e întărită prin analize psihologice şi filozofice. Solilocviile personajului, frământările sale de conştiinţă, ezitările şi spaimele lui intime ca şi actul final de disperare sunt dovezi grăitoare.

Celălalt mister compus de Jean Michel, Învierea, e mai puțin caracteristic, cuprinde însă intercalări vesele, de o exuberanță mai pronunțată decât cele întâlnite până acum. Remarcăm, de pildă, în cântecele de bună dispoziție ale trioului format din orbul Galleboys, „valet"-ul său Sauldret și un mesager cuplete de nuanță libertină.

8. „Actele apostolilor" de Arnoul și Simon Gréban

Întâlnim un nume nou: Simon Gréban, care a trăit și a murit la Mans, în calitate de canonic al catedralei Saint-Julien. Clément Marot l-a trecut și pe el la nemurire, prin versul său: „*Les deux Gréban ont le Mans honoré*".

Misterul despre care e vorba cuprinde 61.908 versuri și folosește mai multe sute de personaje, distribuite după cum urmează: paradis, 32; infern, 29; apostoli, 13; diaconi, 7; discipoli, 43; veri ai fecioarei Maria, 4; Marii, 5; văduve, 10; regine, 5; alte femei, 11; fecioare, 5; fete, 18; împărați, 8; regi, 11; judecători și tribuni, 14; proconsuli, 19; cavaleri, 44; scutieri, servitori, 23; sinagogă, 63; cetățeni și vecini, 44; filozofi și doctori, 15; magicieni, 5; episcopi 6; părinți ai legii, 14;tirani, 9; temniceri, 8; mesageri, 9; bolnavi, 15; războinici și prizonieri, 9; corăbieri, 3; secretari, 2; mareșal, 1.

Episoadele dramei încep după înălțare. Acțiunea e vastă; se dispersează cu cei doisprezece apostoli, plecați să predice în lume. Trece fără continuitate dintr-un loc în altul: din Spania în India, din Egipt la Roma ș.a.m.d. De altminteri, aceste schimbări geografice sunt doar formale; preocuparea de culoare locală nu există, și nici în acțiune nu intervin situații care prin specificurile lor să necesite asemenea schimbări. Pretutindeni găsim aceleași acțiuni de predicație, de convertire, de supliciu și martiraj, aceleași produceri de miracole, aceleași deznodăminte cu triumful bisericii. Apostolii se răspândesc în lume: Andrei călătorește în Tesalia; Matei pleacă în Sciția; Toma predică în India, unde, pentru că a convertit pe principesa Mygdoine, este pedepsit să calce cu tălpile goale pe fiare înroșite. (Un detaliu sugestiv: în acest punct, indicațiile de punere în scenă din text arată că aceste fiare arzânde trebuiesc figurate ca niște bare rosii, după cum impresia de arsură va trebui produsă prin niște aburi de apă caldă care să semene cu fumul.) Într-o scenă finală Petru este crucificat, iar împăratul Neron, cruntul persecutor, ia drumul infernului. Toate acestea sunt prezentate incoerent, monoton, cu amestecuri de istorie biblică, istorie politică, fabulații din diferite legende populare, reminiscențe păgâne precum și imagini de viață contemporană. Avem în față atâtea personaje, atâtea complicații și răsfirări ale acțiunii, încât e greu să le urmărim și să le reținem pe toate. Singurul fapt ce dă acestui complex o relativă unitate e destinul de martiraj al apostolilor. Și aici un amănunt tipic pentru naivitatea medievală: apostolii, indiferent în ce loc se află pe glob, sunt martirizați de către același călău.

Actele apostolilor, ca operă luată în întregimea ei, pune răbdarea cititorilor la grea încercare. Bănuim că și spectatorii timpului, cu toată mulțimea scenelor profane și a divertismentelor licențioase intercalate între episoade, resimțeau un

sentiment de monotonie şi plictiseală. E probabil că şi autorii ştiau aceasta. De aici, preocuparea lor de a umple golurile cu ingeniozităţi de punere în scenă, cu momente declamatorii şi grandilocvente sau cu diversiuni diavoleşti. În prima parte a reprezentaţiei, Lucifer, prinţul infernului, desfăşoară o tiradă spectaculoasă, în care jocul cinic şi ironic al gândirii lui se afirmă abil şi curajos. Într-un alt episod – pe gustul publicului, pentru latura lui de comedie – Satan, Bargibus, Berit, Cerberus ş.a., dezgustaţi şi mai ales dezamăgiţi de infern, pleacă în exod pe pământ. Aici, Satan se face cămătar, Berit devine negustor de cai, Bargibus pune pe cap toca de avocat, iar Cerberus îşi alege ca meserie lucrativă pe aceea de mesager al dragostei, la curte şi în oraş. Recunoaştem în aceste travestiri diavoleşti o dublă situaţie: una de farsă, cu simpla intenţie de a amuza mulţimile de spectatori, şi o alta de satiră la adresa moravurilor epocii.

9. Misterele sfinţilor

Misterele din această categorie au aceeaşi temă: martirajul unui erou al bisericii şi al credinţei. E o asemănare stereotipă, aducându-le pe toate pe acelaşi plan. Constatăm o lipsă totală de relief. Sunt zeci de drame în cauză, fără a se putea spune că una este mai caracteristică decât cealaltă. Fizionomiile lor se pierd într-o masă indistinctă, puţin comunicativă. Ni se enumără ţări şi epoci, fără însă ca acestea să ne înfăţişeze ceva din specificul lor de viaţă. Personajele reprezintă invariabil aceleaşi trăsături. Martirii sunt toţi la fel de invincibili; împăraţii persecutori folosesc aceleaşi procedee; proconsulii sunt deopotrivă de neînduplecaţi şi de sângeroşi; tiranii şi călăii se deosebesc, cel mult, prin felul cum se întrec în a găsi noi suplicii şi mijloace de tortură. Persecutori şi persecutaţi, convertitori şi convertiţi, toţi au manifestări uniforme, pe care le putem prevedea până în amănunte. Astfel, personajele apar într-o lumină factice şi convenţională. De la un mister la altul, schimbările sunt mai mult de ordin formal: alte denumiri geografice, alte personaje, dar în fond un singur conflict, mereu acelaşi. Fie că sunt puse să dezvolte situaţii hieratice, fie eroice, personajele se mişcă după reguli prestabilite, cu înlăturarea oricărui neprevăzut. Ceva mai multă viaţă, cu naturaleţe şi autenticitate, găsim doar la personaje secundare, reprezentând în desfăşurarea acţiunii strada, piaţa, confreriile, pelerinii, mulţimile anonime de credincioşi, anume moravuri din locurile de petrecere populară sau de perdiţie etc. Aceste personaje formează o galerie sugestivă şi pitorească, oglindind moravuri ale timpului şi redând savoarea unor situaţii locale.[1]

1 Ni s-au păstrat din secolul al XV-lea, în manuscrise asupra cărora s-au făcut cercetări de specialitate, următoarele mistere (în ordine alfabetică): *Sfântul Adrian, Sfântul Andrei, Adormirea Maicii Domnului (L'Assomption de la Vierge), Regele Avenir, Sfânta Barbe* (două versiuni), *Sfântul Bernard, Sfântul Cristof, Sfântul Clement, Sfântul Crespin* şi *Sfântul Crespinien, Sfântul Denis* (două versiuni), *Sfântul Didier, Sfântul Ştefan, Sfântul Fiacru* (două versiuni), *Sfânta Genevieva, Sfântul Genis, Instituirea ordinului fraţilor predicatori (L'Institution de l'ordre des frères prêscheurs),*

10. Treceri spre drama profană

Misterul de care ne ocupăm în acest paragraf întruneşte un dublu caracter: de cronică istorică şi de mister dramatic. Nu cunoaştem cu certitudine numele autorului. Unele păreri îl atribuie lui Jacques Millet (autor despre care vom vorbi în paragraful ce urmează), după cum altele propune numele lui Jean de Mâcon, canonic la Sainte-Croix din Orléans; sunt însă numai supoziţii pentru care ne lipsesc dovezi edificatoare. Manuscrisul, cuprinzând 20.000 versuri, a fost găsit în biblioteca Vaticanului. Acţiunea pune în mişcare un număr de o sută patruzeci de personaje, la care se adaugă o bogată figuraţie de grupuri nedeterminate, burghezi, trompeţi ş.a. Găsim şi numeroşi englezi, cu nume deformate de pronunţia franceză a secolului al XV-lea: Sallebry în loc de Salisbury, Sufort în loc de Suffolk, Fouquamberge în loc de Faulconbridge ş.a.m.d.

Drama reprezintă istoria arderii Orléansului şi eliberarea oraşului de către Ioana d'Arc. Accentul principal cade pe latura istorică şi naţională a procesului. Personajele divine intervine doar episodic. Sunt puţin numeroase: Dumnezeu, arhanghelul Mihail, fecioara Maria şi sfinţii Euvertre şi Aignan, patronii Orléansului. Acţiunea începe în Anglia, prin pregătiri de expediţie războinică împotriva Franţei. Asistăm la îmbarcarea ordonată a trupelor şi apoi la plutirea vaselor pe mare. Cum vor fi fost figurate toate acestea pe scenă? Fie şi o redare sumară – să zicem: marea printr-o pânză vopsită, vasele prin profilarea lor etc. – cerea totuşi oarecare ştiinţă scenografică. Vedem, apoi, după debarcarea corpului expediţionar la Tonecques, cum acesta străbate rând pe rând Rouen şi Chartres pentru a se opri în faţa Orléansului şi a începe asediul acestuia. De pe înălţimea meterezelor femeile aruncă apă fierbinte asupra asediatorilor. Din turnul palatului comunal clopotele dau alarme sfâşietoare. Morţii sunt ridicaţi pe punte: englezii, o clipă, se gândesc să bată în retragere; îşi îndoiesc însă sforţările şi izbutesc să înfrângă rezistenţa turnurilor de apărare. Dezastrul francez ia proporţii şi înfăţişări dramatice. Carol al VII-lea, în genunchi, imploră ajutorul divinităţii.

Apare Ioana, ca învestită de o minune sacră. Înregistrăm, în tabăra engleză, ironii şi injurii la adresa tinerei fete îmbrăcată în armură. După mai multe asalturi turnurile sunt reluate şi rezistenţa cetăţii este străpunsă. Toate acestea se petrec pe scenă, sub privirile spectatorilor. Ioana este rănită de o săgeată care i-a străpuns armura între braţ şi gât. E sfătuită să iasă din luptă; cum însă englezii continuă asaltul, reintră în vâltoare. Ioana pătrunde triumfal în Orléans şi mulţumeşte cetăţenilor pentru jertfa şi patriotismul lor.

Sfântul Laurenţiu, Sfântul Ludovic, Sfânta Margareta, Maria Magdalena, Sfântul Martin (două versiuni, dintre care una de Adrien de la Vigne), *Sfântul Nicolae, Sfântul Pavel, Sfântul Petru şi Sfântul Pavel* (două versiuni), *Sfântul Quentin, Sfântul Rémy, Sfântul Sebastian* (două versiuni), *Sfântul Vinceţiu.* La acestea avem de adăugat încă trei mistere compuse în limba provensală: *Sfântul Iacob, Sfântul Petru şi Sfântul Pavel, Sfântul Pons.*

Drama se încheie printr-un îndemn adresat populației ca aceasta să serbeze prin procesiuni eliberarea cetății.

Drama are un pronunțat caracter militar; scenele de război îi alcătuiesc principalul conținut. Intervenții miraculoase sunt doar iluminările Ioanei d'Arc, așa cum și le imagina istoria populară. Adevărul istoric începe să-și constituie drepturi.

Sub raport artistic, opera prezintă lacune mari. Autorul este un poet mediocru. Ne aflăm mai degrabă în fața unei cronici ritmate decât a unei opere de artă. Recunoaștem un suflu de patriotism local, de unde am putea deduce că autorul era orleanez. Suntem departe de stilul, de gravitatea și de nota profundă a pasajelor de seamă din misterele *Pasiunii*.

Ioana d'Arc își face apariția abia către jumătatea dramei, la versul 7.015. De fapt, nu ea este personajul principal, ci orașul Orléans. Accentul dramei cade pe fapte de istorie națională; sentimentele rămân în umbră. Personajul Ioana d'Arc e veridic; nu are însă nici înălțime, nici relief dramatic. E vorba de situații relativ recente, a căror amintire stăruia în mintea mulțimilor prin aspectele ei dure, imediate, nu prin transfigurări operate de timp și de legendă.

Manuscrisul cuprinde numeroase note explicative, privitoare la punerea în scenă. Aceasta era complicată și costisitoare. Îmbarcarea și debarcarea trupelor engleze, atacul meterezelor, luptele de asalt și de rezistență, incendiile și prădarea orașului, participarea mulțimii, toate acestea cereau figurații și costumații bogate. Se punea în mișcare un aparat scenic impresionant, cu atât mai mult cu cât spiritul dramei cerea ca faptele să fie redate exact, cu respectarea detaliilor.

11. Jacques Millet

Jacques Millet, autorul unui mister răzleț – *Distrugerea Troiei* – a trăit probabil între anii 1425–1466. Avea titlul de maître ès arts (magistru al artelor), obținut la Universitatea din Paris. De aici a trecut la Orléans, unde a continuat să se adâncească în studii juridice. A început să scrie *Distrugerea Troiei* în 1450; a lucrat la această operă doi ani, fără întrerupere. Talentul și precocitatea lui i-au adus încă de la început prețuirea contemporanilor.

Piesa prezintă caracteristici profane. În teatrul francez anterior Renașterii deține o situație aparte. Recunoaștem în ea supraviețuiri trunchiate și difuze ale legendelor homerice. S-a spus, chiar, că ar fi ieșit dintr-un capriciu al autorului un om instruit, pe de o parte stăpânit de scolastică, pe de altă parte cu reminiscențe clasice.

În prolog poetul ține să solicite interesul spectatorilor. Povestește cum o păstoriță misterioasă l-a condus într-o grădină încântătoare și cum, săpând la rădăcina unui copac, a găsit în urne vechi de cinci mii de ani blazoanele „acelor troieni din care a descins poporul francez" *(... les armes des Troyans / Dont l'ost de France est desscendu...)* Faptul – ne spune mai departe – l-a îndemnat să scrie istoria Troiei, înfățișând cele petrecute „prin personaje" (*par personnages*).

Acțiunea propriu-zisă e împărțită pe patru zile. Priam mulțumește zeilor pentru bunătatea de care se bucură supușii săi. Dă fiului său Paris autorizarea de a o răpi pe Elena, pedepsind astfel pe grecii care refuzaseră să-i restituie pe sora sa, Hesiona. Grecii debarcă în Troia, pentru a răzbuna injuria adusă lui Menelaus. Patrocle și Hector cad în luptă. Priam și Hecuba își mărturisesc durerea cu accente emoționante. Asistăm la o scenă de iubire dintre Ahile și Polizena. Elna primește vestea omorârii lui Ahile cu plânsete sfâșietoare. Pentesilea, regina amazoanelor, este ucisă de Pirus. Se duc lungi negocieri de pace. După cucerire, Troia este jefuită și arsă. Enea fuge pe țărmuri latine; Priam își ia singur viața; Polixena e jertfită pe mormântul lui Ahile, iar Hecuba e lovită cu pietre. Drama se încheie cu plecarea spre țară a căpeteniilor grecești.

Inventivitatea poetului e neînsemnată. E îndoielnic dacă a cunoscut sau nu *Iliada* în întregime. Sub aspect prozodic, autorul are meșteșug și inițiativă. Remarcăm o varietate ingenioasă de ritmuri și de combinări de stanțe; nu lipsește nici o formă de vers, din cele pe care evul mediu le-a întrebuințat în creația sa dramatică. Găsim și alexandrini cu monorimă, vers întrebuințat cu predilecție în *chansons de geste.*

Nu știm dacă această dramă s-a reprezentat sau nu. Cât de pregătiți și cât de interesați puteau să fie spectatorii medievali pentru a urmări pe scenă apariții ca acelea ale lui Hector, Ahile, Priam sau Agamemnon? Ideea de a face din troieni strămoși ai francezilor era o presupunere naivă, de natură totuși să măgulească un anume orgoliu național. Vom regăsi o situație asemănătoare în *Franciada* lui Ronsard, unde francezii sunt prezentați ca descendenți direcți din Francus, un „fiu al lui Hector".

Drama, în genere, îi stigmatizează pe greci; în schimb, troienilor – presupuși strămoși naționali – li se rezervă rolul nobil și frumos. Ahile e privit ca o natură crudă și brutală, gata de trădare și de poltronerii, mutilând pe Troilus în mod barbar și lovind pe Hector pe la spate; troienii, dimpotrivă, sunt zugrăviți cu merite și virtuți. Priam are o maiestate naturală, pe care melancolia de la sfârșit a învinsului-erou i-o face și mai pătrunzătoare; Hecuba își înfruntă călăii cu trăsături patetice de caracter.

Citirea operei lui Jacques Millet ne cere, în raport cu alte scrieri contemporane, mai puțin efort. Datorăm aceasta și talentului poetic al autorului, și faptului că aducem un conținut mai nou, ieșit din făgașul bătătorit al dramelor religioase și anunțând oarecum spiritul Renașterii.

12. Ultimele mistere

În secolul al XVI-lea misterele dramatice nu mai au puterea și strălucirea pe care au cunoscut-o în secolul trecut. Elementele profane, din ce în ce mai numeroase, tind să devină predominante. Latura miraculoasă, care înainte intra în însăși osatura dramei, e împinsă acum spre declin ca un element convențional și accesoriu. Supranaturalul creștin e înlocuit cu episoade de cronică.

Ca valoare literară şi ca putere dramatică, misterele în cauză sunt de însemnătate inegală. Destul de multe au trecut în umbră, ca nereprezentând altceva decât reeditări conformiste, inerte, ale aceloraşi teme. Tuturora le cunoaştem, însă, autorii. Faptul e semnificativ; nu ne mai aflăm în acel plin ev mediu, în care părţi importante din creaţia artistică se contopeau într-o conştiinţă nediferenţiată a comunităţii, ci într-o epocă mai personalizată, străjuită la orizont de suflul în formaţie al Renaşterii.

Pierre Gringore (sau Gringoire) – autor de care ne vom ocupa mai pe larg în capitolele destinate teatrului profan – dă la iveală *Sfântul Ludovic* (1514), cronică dialogată a unei mari domnii din istoria Franţei. Textul reintră în limite mai posibile (6.572 versuri); în toată drama nu mai apare nici un personaj supranatural; infernul şi paradisul nu mai sunt figurate pe scenă. Apar în schimb o serie de personaje alegorice, punând în cauză categorii de o gândire mai nouă, în vădită emancipare faţă de ortodoxia scolastică: Cavalerimea (Chevalerie), Sfatul Bun (Bon Conseil), Biserica Populară, Legea Pâgână, Ultrajul (Outrage). Ca izvor principal,, autorul s-a folosit de *Marile Cronici ale Franţei*, imprimate în 1473.

Faptele sunt înfăţişate pe larg, într-o notă de omagiu faţă de patriotismul, înţelepciunea, spiritul de justiţie şi pietatea creştină a regelui.

Mai interesante – în orice caz mai autentice – sunt câteva episoade de factură profană. Dăm în rezumat unul din acestea.

Abatele de la Saint-Nicolas din Laron este instructorul a trei tineri flamanzi de origine nobilă. Drept recompensă că şi-au învăţat bine lecţiile, copiii capătă permisiunea să se joace într-o pădure învecinată, trăgând cu arcul. Tinerii – dintre care cel mai mare e de patrusprezece ani – se lasă încântaţi de frumuseţea arborilor şi de cântecele păsărelelor. Cine ar bănui că fericirea lor se va termina curând printr-o dramă sfâşietoare? O săgeată s-a oprit în pădurea lui Enguerran de Coucy, senior cunoscut în tot ţinutul pentru răutatea şi cruzimea lui. Copiii sunt aduşi de păzitori în faţa stăpânului. Acesta ordonă pe loc ca toţi să fie spânzuraţi. Nefericiţii copii nu înţeleg cu ce s-au putut face vinovaţi. Resemnarea lor devine admirabilă. Îşi stăpânesc plânsul, gândindu-se însă cu strângere de inimă la durerea părinţilor. Înşişi călăii, oprindu-se de astă dată din glumele lor obişnuite, par emoţionaţi.

Abatele, neliniştit, pleacă în căutarea copiilor. Povesteşte totul regelui; acesta rămâne încremenit. Asasinul este citat în faţa curţii; judecata regală pronunţă împotriva lui sentinţa capitală. Pentru moment, regele respinge apelul acestuia către nobili. Sfătuit de Chevalerie, condamnatul se aruncă la picioarele suveranului, implorându-i clemenţa. Bon Conseil intervine, arătând regelui că executarea vinovatului, dată fiind situaţia lui în ierarhia societăţii, ar putea să stârnească nemulţumiri sau chiar mişcări de revoltă printre seniori. Deslușim astfel două trăsături caracteristice: coruptibilitatea justiţiei feudale şi mentalitatea de castă. Se va da, în cele din urmă, o soluţie de compromis: comutarea pedepsei într-o amendă de zece mii de lire şi un exil de trei ani în „ţara sfântă".

Gringore este poet adevărat şi meşteşugar abil; drama sa cuprinde totuşi prolixităţi de concepţie şi platitudini de stil. Personajele alegorice sunt reci, abstracte, fără putere de convingere, necomunicative. Depind de context; nu trăiesc prin ele însele. Scenele de miracol sunt doar formale. Opera e construită arhitectonic. Lirica personajului central, precum şi dramatismul unora dintre episoade, îi dau demnitate.

Un alt autor, Chevalet, pe care titlul ediţiei originale (1527) ni-l prezintă drept „meşter fără pereche în asemenea scrieri", în *Sfântul Cristof* îl pune pe Satan să-şi facă singur portretul.

„...Dacă îl cauţi (pe Satan, n.a.), află că l-ai găsit / Şi ca să ştii mai bine despre ce e vorba, / Află că eu sunt acela după care umbli, / Care poate să desfacă / Tot ce ar vrea să-i stea împotrivă. / Eu fac să izbucnească războaiele, / Eu trimit fulgerele şi fac ca pământul să se cutremure. / Pot distruge prin războaie nemiloase, / Cetăţile şi oraşele de pe fata pământului, / Pe regii pe care îi urăsc / Îi pot goni din ţările lor. / Nu există rege în lume, într-atât de puternic, / Încât să nu-l pot prăbuşi la pământ, / Măreţia coroanei mele / Cuprinde toate ţările. / Am puteri mari / Şi nenumăraţii bani / Pentru a răsplăti pe aceia care-mi sunt credincioşi... / Căci puterea mea este atât de mare, / Încât întinderea ei nici nu poate fi îmbrăţişată cu mintea."

Pe un fond de miracol creştin autorul presară momente licenţioase, de o factură mai îndrăzneaţă decât cele întâlnite până acum. Atmosfera veselă e susţinută prin personaje variate: nebunul, nebuna, aşa-numiţii Tyrants (Barraguin, Brandimas, Freminand, Alibrequin), Marragonde (patroana unei case rău famate), Nycette şi Aqueline (elevele acesteia), plus o seamă de alte aparaţii populare. Dialogurile abundă în aluzii obscene. Principalele săgeţi satirice sunt îndreptate împotriva călugărilor şi sfinţilor. Personajele comice – cu verva, cu sarcasmul, cu mişcarea şi sclipirile lor – alcătuiesc principala valoare literară a operei.

Margareta d'Angoulême, regină a Navarrei, autoarea *Heptameronului* a compus şi opere dramatice. Teatrul ei religios cuprinde un lanţ de patru mistere, publicate în 1547 sub titlul de *Comedii*. În evul mediu, denumirile de „comedie", „tragedie", „istorie" ş.a. nu aveau semnificaţii precise, ca în antichitate sau ca mai târziu, în Renaştere; adăugăm că în epoca la care ne referim denumirea de „mister" începuse să-şi piardă din vechea ei autoritate, după cum cea de „tragedie" nu fusese încă repusă în drepturile ei. Primul mister înfăţişează naşterea; al doilea, adoraţia celor trei regi; al treilea, fuga în Egipt; al patrulea, triumful moral.

Realizarea e inegală. Pe de o parte se alunecă în situaţii naive, cu afectări dulcege: îmbăierea copilului, încălzirea aşternutului ş.a.; pe de altă parte apar situaţii imposibile prin neverosimilitatea şi pedanteria lor: ciobani cu ştiinţă teologică în stare să înfrunte pe Satan întocmai ca nişte doctori ai bisericii, un Dumnezeu care îşi face elogiul singur, personaje alegorice reprezentând categorii abstracte: Filozofia, Inspiraţia, Tribulaţia, Cuyer (Gândirea, de la latinescul *cogitare*) ş.a. Dialogurile lasă de dorit. Versificaţia, puţin unitară, foloseşte stanţe de structuri şi ritmuri diferite. Personajele îşi rostesc efuziunile lirice prin declamaţii. Adesea, lungimea disertaţiilor

filozofice blochează acțiunea. Unele reflectă obiecțiile catolice la punctele formulate de Calvin cu privire la doctrina predestinației.

Nota lirică predomină tot timpul. Acțiunea s-a redus considerabil. Mai mult decât un mister propriu-zis, avem de-a face cu un fel de imn sacru, formă de tranziție între vechea dramă religioasă și un gen nou, moralitatea.

Celelalte mistere pe care le-am mai putea menționa sunt și mai puțin caracteristice. Sub raport religios înseamnă din ce în ce mai puțin; ca ambianță dramatică, la fel. Singurele trăsături mai grăitoare sunt intercalările laice, cu aluzii la moravuri sau stări de spirit contemporane. Iată, de pildă, în *Învierea* lui Floy du Mont zis Constantin (despre care știm c-a fost valet al regelui Francisc I), o înfierare a banului:

„...Banul poate face orice rău; / Banul cumpără tăcerea și vorba. / Banul poate îndemna pe orice fată să meargă la bordel, chiar dacă este fecioară; / ...Banul întreține lupte și războaie / Între principii acestei lumi; / Prin ban, răul ajunge să se reverse / Pentru că fiecare este un veșnic nesătul; / ...Prin ban putem dispune de Dumnezeu sau de Satan..."

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL V

FORME DE TEATRU MEDIEVAL RELIGIOS ÎN ALTE ȚĂRI EUROPENE

1. Italia. „La sacra rappresentazione"

De la prăbuşirea Imperiului Roman şi până în secolul al XVI-lea, formele italiene de teatru au urmat un drum obscur, inegal, în genere puțin caracteristic. Cruciada unora dintre primii scriitori creştini, n-a rămas fără efecte. Protestele lui Tertulian împotriva spectacolelor de teatru, pe care le socotea imorale (*Apologeticus, De idolatria*), au trezit rezistențe, dar şi adeziuni. Apoi, teritoriul Italiei a fost obiectul unor repetate şi prelungite invazii străine, ceea ce a făcut ca tradiția clasică să treacă pentru multă vreme în umbră. Au mai rămas astfel în ființă doar unele personaje din comediile *atellane*, pe care actori nomazi le jucau *all'improvviso* în bâlciuri, pe piețe deschise sau la întretăieri de străzi.

Cercetările de istorie literară aşează originile teatrului italian medieval în secolul al XIII-lea. Faptul e plauzibil; totuşi nu se pot face afirmații certe, întrucât nu dispunem de texte din această epocă. Documentele pe care le avem la îndemână amintesc jocurile de Crăciun organizate în 1223 de sfântul Francisc de Assisi în valea de la Rieti, activitatea unei companii dramatice la Roma (compania Gonfalone), serbări strălucite cu caracter religios date la Padova şi mai multe figurări ale infernului pe o scenă improvizată din bărci reunite, în cadrul serbărilor date pe Arno în 1304 de către magistrații florentini. Considerăm, însă, că multe din aceste manifestări se mărgineau mai mult la scene pantomimice, la focuri de artificii ori la jocuri carnavalești, adresându-se în genere mulțimilor de pe stradă.

Se mai citează, ca datând din secolul al XIV-lea, două tragedii scrise de Albertino Mussato, istoric şi poet celebru în timpul său, care a trăit la Padova între anii 1261–1330: *Eccerinus* şi *Achilles*. Sunt două încercări de transpunere dramatică a unor biografii. Prima, cea mai cunoscută, ne înfățişează istoria lui

Ezzelino, tiran al Padovei, vestit pentru cruzimile sale. Ca și în *Robert diavolul*, mama lui Ezzelino dezvăluie că acesta este fiul unui demon. Însă, în vreme ce Robert evoluează înspre purificare, Ezzelino se cufundă în crime, pentru ca până la sfârșit să-l vedem prăbușindu-se cu întreaga sa familie într-un masacru îngrozitor. Piesele, scrise în latinește, aduc ca formă și ca stil imitații defectuoase după Seneca. Valoarea lor dramatică e minimă; nu cuprind o acțiune susținută, cu intrigă și gradări înlănțuite, ci se mărginesc să inspire repertorii de fapte. s-ar putea ca autorul lor, întrezărind transformările Renașterii și anticipând astfel unele preocupări umaniste, să fi urmărit a pune în lumină conținuturi din analele naționale; dar intenția n-a fost dusă până la capăt, probabil din cauza constrângerilor scolastice, încă greu de evitat. De aici, caracterul lor prolix și lipsa lor de unitate. Piesele rămân interesante ca document istoric; sunt primele realizări dramatice italiene de un ordin mai ferm.

Există texte dramatice în limba italiană abia din secolul al XV-lea. Cu aceasta ajungem la primul capitol caracteristic în viața vechiului teatru italian, *la sacra rappresentazione*.

Ce erau reprezentațiile sacre? Aflăm punctul lor de plecare în canticile spirituale numite *laude*, apărute mai întâi în Umbria, sub acțiunea mișcării franciscane. Știm despre ele c-au alcătuit nuclee ale dramei liturgice și că s-au răspândit repede în toată Italia centrală. Prin evoluție, *laudele* au dat naștere unor reprezentații dramatice populare, preocupate să pună în scenă episoade evanghelice, legende pioase, vieți de sfinți, acte de predicație. Începutul s-a făcut în Toscana; exemplul, apoi, s-a generalizat în mai multe provincii italiene. Întâi la Florența, apoi și în alte orașe ale peninsulei, ele au căpătat denumirea de reprezentații sacre, echivalând oarecum cu aceea a misterelor din Franța.

La început producțiile de care vorbim erau anonime; cu timpul, printr-un contact mai strâns cu literatura cultă, prin anume imitări de inspirație umanistă după teatrul clasic greco-latin și, bineînțeles, prin contribuția scriitorilor, acest anonimat a dispărut. Deducem, atât după mulțimea autorilor cât și după diversitatea acestora – unii scriitori umili și abia cunoscuți, alții iluștri – că reprezentațiile în cauză erau răspândite și populare.

Apropierea cu misterele din Franța e relativă. Reprezentațiile, în genere, nu aveau nici pe departe amploarea și puterea acestora. De proporții restrânse, nu denotau nici interes dramatic, nici studiu psihologic. Compoziția lăsa de dorit; era mediocră, banală și rudimentară, neizbutind să dea situațiilor relieful cuvenit. Sentimentele puse pe seama personajelor erau artificiale și fără adâncime. Majoritatea scenelor se desfășura în notă convențională. Principala atenție se acorda patimilor și morții. Rareori în transpunerea acestor fapte apăreau și prelucrări mai personale, răsărite din imaginația autorilor ori din instinctul lor artistic; cele mai multe nu făceau altceva decât să urmeze linia strictă a evenimentelor din istoria biblică.

Găsim și aici intercalări de scene profane, reflectând deopotrivă tendințele spre libertate și anticlericalism ale burgheziei în creștere.



Ilustrație la *o sacra rappresentazione* toscană, 1608.

Nu s-a ajuns încă la o formulă de artă, dar există străduințe în această direcție. Sunt împrumutate personaje și situații din Eschil, Sofocle și Euripide, fără ca aceștia să fie îndeajuns de înțeleși. Ceva mai prezent e spiritul lui Seneca, mai cu seamă în părțile lui retorice și fastidioase. Ca limbă, *reprezentațiile* sunt calitativ superioare; în comparație cu textele franceze, cele italiene prezintă mai puține oscilații, confuzii sau particularități dialectale.

Spectacolele se țineau în locuri unde puteau să aibă și tutelă laică pe lângă cea bisericească. Punerea în scenă se făcea cu un aparat amplu și costisitor. Se ridicau mari eșafodaje, în care baza figura infernul și vârful trebuia să reprezinte paradisul. Construirea acestuia din urmă era făcută cu o grijă specială; diferite dispozitive tehnice asigurau deschideri și închideri la comandă. Între cele două extremități se aflau scena propriu-zisă, pe care erau fixate diferite compartimente, asemănătoare până la un punct cu *mansioanele* din scenografia misterelor.

Se făcea mare uz de procedee mecanice, mai cu seamă pentru traversările în zbor. Se citează, anume, că pentru o asemenea *reprezentație* Brunellesco a construit un aparat ingenios, constând dintr-o sferă în jurul căreia zburau două grupe de îngeri și din care un arhanghel cobora pe pământ. Publicul italian, obișnuit de conducătorii cetăților cu dese manifestări de fast și spectaculozitate, gusta asemenea efecte.

Confreriile și cartierelor orașelor se întreceau în a realiza spectacole ample și strălucite. Apelau, deopotrivă, la resursele lor artistice și la cele pecuniare. Curțile senioriale desfășurau în asemenea ocazii magnificențe vecine cu risipa. Actorii purtau costume somptuoase. Figurarea localităților era făcută prin decoruri concepute după arhitectura timpului, ornate cu ghirlande și covoare scumpe. Perspectivele din fundul scenei erau străjuite de colonade. Cadrul părea măreț; spectatorii italieni se simțeau satisfăcuți cu aceste priveliști încântătoare.

Acest fast n-a venit în ajutorul teatrului; mai degrabă i-a dăunat. Somptuozitatea scenică a pus în umbră drama ca operă poetică; partea materială a spectacolului întrecea fondul lui de idei și sentimente.

Piesele începeau de regulă cu dialoguri teologice între profeți, părinți ai bisericii ori diferite virtuți înfățișate alegoric. În intermediile comice apăreau numeroase persoane secundare. Spectacolele se încheiau cu scene de balet, în care nota de divertisment alunga adesea pe cea sacră. Acțiunea, în genere, era săracă; doar pasajele lirice și tiradele izbuteau ca din loc în loc s-o animeze.

Nu ne putem da seama în ce măsură marele public prețuiau aceste texte; știm, însă, că i se câștiga favoarea prin luxul montării, bogăția figurației, ingeniozitatea mașinilor întrebuințate, jocurile și luptele aduse în scenă, turnirele, cântecele și dansurile interpreților.

Reprezentațiile italiene au dispărut repede. Capitolul lor poate interesa istoria manifestărilor de teatru, nu însă și istoria literaturii dramatice. Poporul le-a primit, s-a bucurat de partea lor spectaculoasă, dar toate acestea la suprafață, fără rădăcini și esențe. Textele în cauză veneau dinafară; n-aveau în ele nimic care să fi răsărit din simțirea, din elaborarea intimă a poporului. Când s-au stins, mulțimile italiene n-au resimțit nici o melancolie deosebită, întrucât nu-și aveau sufletul cuprins în ele.

2. Autori italieni de „reprezentații sacre"

Personalitatea scriitoricească de care istoria literară leagă principala manifestare a genului este Feo Belcari.

A trăit între anii 1410–1454, ca gentilom florentin, bine văzut de către familia Medici. S-a format în tradițiile toscane, a căror atmosferă a transpus-o în operele sale. Doctrina academică italiană îl consideră drept un reprezentant de frunte al limbii literare vechi. Textele sale, editate sub formă de cărțulii florentine, imprimate cu grijă și împodobite cu vignete artistice, se vindeau pe stradă și se aflau în stima cumpărătorilor populari.

Piesele lui Feo Belcari se apropie de micile mistere franceze. Întinderea lor varia între cinci sute și șase sute de versuri. Unele piese mai mici, de câteva zeci de versuri (*Sfântul Gheorghe și Dragonul, Învierea* ș.a.), serveau ca intermedii liturgice în ziua de comemorare a faptului sau a sfântului respectiv. Același înger care deschidea reprezentația printr-un prolog o și închidea, rostind cuvinte de mulțumire pentru publicul de față. Invențiunea autorului e limitată; acțiunea adusă pe scenă se conduce după textul biblic. Contează însă momentele de efuziune lirică, mișcătoare prin sinceritatea și coloritul lor dantesc.

Avram și Isac (1449), socotită cea mai bună dintre piesele lui Feo Belcari, redă momentul când Isac îngenunchează pentru a primi moartea din mâna tatălui său cu un patetism simplu, mișcător. *Bunavestire* întregește anecdotica biblică cu două situații: consiliul din cer al Virtuților, pe tema răscumpărării pe pământ a „păcatelor"; Mizericordia și Adevărul se străduiesc să găsească, în cer sau pe pământ, o făptură pură căreia să i se încredințeze misiunea de regenerare morală a ființei umane. *San Panuzio* vrea să fie o lecție de viață arătând superioritatea sufletească a umilinței. Găsim în ea și accente epicureice, contrastând oarecum cu nota dantească din alte producții. Le aflăm în cântecul unui muzicant de stradă:

Cine are inima bucuroasă, trăiește mult;
Sufletul trist usucă oasele.
Dacă vrei ca timpul tău să se scurgă cu folos,
Ferește-te de greșeli, îndepărtează-le!

Orgoliul aduce suferință
Și sfârșește prin a duce pe om la groapă.
Bucură-te de ceea ce e bine, ca un om cinstit,
Și nădăjduiește neîncetat că ți se vor ierta păcatele!

Ziua judecății e plină de implicații și reflecții laice. Defilarea „păcătoșilor", și mai cu seamă argumentele invocate de aceștia în apărarea lor, ne redau moravuri ale vremii pe care poetul le întâmpină cu necruțare. Când anumiți săraci pretind că și-au petrecut viața în privațiuni de tot felul, li se răspunde: „Da, dar n-ați simțit nevoia să vă pocăiți". Negustorilor, când insistă să arate că și-au riscat viața pe mări și că faptele lor au ajutat oamenilor să se cunoască unii cu alții, li se spune: „Într-adevăr, ați străbătut pământul în lung și în lat, dar ați făcut-o din lăcomie, nu din pietate". Iar călugărilor li se spune deschis: „Nu uitați că adesea faceți din misiunea voastră meșteșug și negustorie!..."

Numărăm printre autori și pe Lorenzo de Medici, Magnificul. Rămâne de văzut dacă avea această preocupare din devoțiune religioasă sau din vanitate scriitoricească unită cu dorința de a câștiga aprobarea bisericii. În *Sfântul Paul și Sfânta Ecaterina* dramatizează o legendă hagiografică, cu episoade din timpul lui Iulian Apostatul, privite prin prisma propagandei catolice.

Soții Bernardo și Antonia Pulci (secolul al XV-lea) au preocupări similare. De la primul ne-a rămas o dramatizare a legendei lui Varlaam și Ioasaf, caracteristică prin nota ei mai strictă, cu evitarea complicațiilor spectaculoase. În *Fiul risipitor*, opera Antoniei, găsim o inovație îndrăzneață. Eroul este însoțit de șapte companioni, toți dedați viciilor și voluptăților: Orgoliul (acesta în frunte), Avariția, Invidia, Mânia, Lenea, Lăcomia, Risipa.

Castellano Castellani denotă în *Misterul sfântului Venantio* alunecări evidente înspre comedie. Unul din persoane ar putea fi asemănat cu doctorii lui Molière. Partea laică și detaliile realiste depășesc fondul religios. La un moment dat firul faptelor sacre se întrerupe pentru a se da preferință unor amănunte de tip naturalist (luarea pulsului, palpația, examinarea limbii, recomandația de a se face analiza urinei). Sfârșitul ne poartă în plină comedie: în urma tratamentului medical ce i s-a administrat, prefectul Romei – persecutor al creștinilor – sucombă.

Toate aceste reprezentații sunt străbătute de două tendințe opuse: groază și comic. Prima tendință e marcată prin suplicii, martiraje, cruzimi, situații de natură să trezească sentimente de repulsie și de teroare. Astfel: sfântului Toma i se taie capul; sfânta Colomba este dată pradă leilor, dar pentru că aceștia o cruță, călăii se năpustesc asupra ei cu fiare înroșite; sfintei Stella i se taie mâinile, iar sfintei Barbara, sânii; Rosana, o fecioară creștină, după ce a fost vândută ca sclavă, este dusă în haremul unui sultan ș.a. Biserica patrona aceste procedee cu știință; răspândind teamă, își simțea autoritatea mai asigurată.

Cealaltă tendință apare în intermediile menite să refacă buna dispoziție a publicului după lungimea și apăsarea scenelor religioase. Multe din elementele comice în joc proveneau din surse populare.

Ilustrăm printr-un episod din *Sant'Antonio abate*, cunoscut mister florentin.

Satan, pentru a corupe pietatea lui Antonio, un ermit din Egipt, îi ajută să descopere în deșert o peșteră plină de aur. Stăpân pe sine, ermitul nu se lasă impresionat de această tentație a infernului. Trei răufăcători – Scaramuccio, Tagliagamba și Corapella – dau peste comoară. Deși complici, fiecare ar vrea să păstreze toată prada pentru sine. Urzesc planuri prin care să scape unul de ceilalți. Sorții indică pe Scaramuccio să plece la oraș, pentru provizii. Cumpără tot felul de bunătăți, pe care le unge cu otravă de omorât șobolani, în nădejdea că-și va suprima tovarășii. Între timp, și ceilalți hotărâseră ca de îndată ce se va ivi Scaramuccio să-l ucidă. Așa s-a și întâmplat. Fericiți de isprava lor, cei doi încep să prânzească. Curând, otrava începe să-și producă efectul. Cei trei hoți mor, fiecare crezând că i-a păcălit pe ceilalți doi. Piesa se încheie cu bucuria dracilor, care vin să le ia sufletele ca să le ducă în iad.

Episodul nu mai are nimic religios. Nota comică i-a luat locul. E o trăsătură din ce în ce mai frecventă în producțiile vremii. În Italia, ca și în alte țări europene, zilele teatrului religios sunt numărate.

3. Spania. „Autos sacramentales"

Deținem date asupra unor mișcări dramatice spaniole încă dintr-o perioadă medievală îndepărtată. Cuprindeau scene liturgice, legende hagiografice, intermedii și farse populare. Serbările *Corpus Domini*, instituite la începutul secolului al XIV-lea (1314) în scopuri de edificare religioasă, au recurs dintru început la procedee dramatice. Inițial, piesele erau compuse în limba latină. Într-un articol din codul regelui Alfonso el Sabio (Alfons cel Înțelept), datând din 1260, se interziceau piese satirice numite *juegos por escarnio*, pentru ca în schimb să se autorizeze piesele cu subiecte biblice, jucate de clerici. Prin același document se mai cerea ca reprezentațiile să aibă loc numai în orașele mari, nu și în târguri și sate. Se citează, ca manifestare caracteristică, reprezentarea la Barcelona a unei *Creațiuni*, în care douăzeci și patru de draci erau puși să lupte împotriva unui număr egal de îngeri. Documentele mai amintesc despre importante serbări teatrale în 1461, în onoarea regelui Ferdinand Catolicul. Scena era ocupată de trei cercuri concentrice, figurând paradisul. În cadrul acestora, inundate într-o revărsare de lumină, apăreau figurile îngerilor, ale sfinților, ale profeților și ale regilor. Cât despre texte, nu ni s-a mai păstrat nici o referință demnă de încredere.

Revenim la serbările *Corpus Domini*. În cuprinsul acestora s-a dezvoltat un gen de piese, *autos sacramentales*, ale căror caractere tipic spaniole le-au asigurat o lungă vitalitate, până către sfârșitul secolului al XVIII-lea. Erau destinate ca sub formă de parabolă în acțiune să celebreze, pe înțelesul mulțimilor, teme de

învățătură creștină. Personajele lor numărau sfinți și sfinte, îngeri și demoni și alegorii ca acestea: Iertarea, Credința, Păcatul, Moartea, Justiția. Piesele aveau un singur act. Adesea conținutul lor de inspirație religioasă își asocia și teme profane, interesante prin felul cum pe alocuri izbuteau să zugrăvească moravuri sau să facă aluzii contemporane. Partea de edificare religioasă se întregea cu una de divertisment, constând din jocuri și cântece. Reprezentarea avea loc sub cerul liber. Cu timpul, dispoziția ca asemenea reprezentații să aibă loc numai în orașe a căzut; drept urmare spectacolele s-au înmulțit, făcându-și drum până în localități îndepărtate. Pretutindeni stârneau curiozitatea mulțimilor de spectatori. În timpul serbărilor *Corpus Domini* se suspendau toate celelalte spectacole; întregul personal actoricesc era întrebuințat la reprezentațiile religioase. În orașele mari – Valencia, Toledo, Sevilla, Madrid – aceste reprezentații se desfășurau cu lux și bogăție; în orașele mici, în târguri sau în sate, după mijloacele de care dispuneau, conducerile comunale se străduiau ca festivitățile să decurgă onorabil.

Organizarea și conducerea locală a serbărilor se afla în răspunderea unei junte, compuse din *corregidor, regidores și un ayuntamiento* (secretar al municipalității). Prezidarea juntei la Madrid revenea unui membru din consiliul Castiliei; el primea titlul de „supraintendent al serbărilor", titlul considerat ca mare demnitate publică. În această calitate trebuia să facă poeților comenzi de texte, să trateze cu companiile de comedieni, să fixeze salariile actorilor, să se îngrijească de procurarea recuzitei, să dea dispoziții pentru fabricarea giganților ce aveau să figureze în procesiune ș.a.

Repetiția generală se desfășura public, în principala piață a orașului, cu opt zile înainte de data reprezentației. Totuși, pentru a nu se strânge prea mulți curioși, aceste repetiții aveau loc în zorii zilei. În prima și a doua zi de serbare oficială, joia și vinerea, se reprezentau câte două *autos*, cu tot fastul și cu toată aparatura lor, în fața palatului regal. În zilele imediat următoare se dădeau reprezentații în unele mănăstiri privilegiate și pe anume piețe mai restrânse, pentru membrii municipalității. La aceste reprezentații speciale familiile demnitarilor și invitații de vază ocupau în fața scenei celei trei laturi ale pieței; spectatorii de rând erau admiși numai în latura a patra, adică în spatele scenei, de unde nu vedeau decât spatele actorilor. Abia după aceste reprezentații „de gală" începeau cele cu adevărat populare.

Deținem descrieri sugestive asupra felului cum se desfășurau aceste serbări. În dimineața zilei toate clopotele din oraș anunțau începerea procesiunii. Cortegiul era deschis de copii care înaintau încet, purtând pe cap coroniță de flori și intonând cântece în notă de litanie. Țăranii veniți din împrejurimi, înveșmântați ca de sărbătoare în costume reprezentative ale locurilor lor de naștere, executau dansuri naționale, în acompaniament de tamburine și castaniete. Uriași de carton (*gigantones*), purtați de oameni ascunși sub carcase de răchită, erau presărați în diferite puncte ale cortegiului. Între aceștia uriași, *tarasca*, un monstru imens cu trup de reptilă, deținea un loc aparte. Preoții, îmbrăcați în odăjdii, urmau „sfântul sacrament", psalmodiind cântări liturgice. După cler venea regele, înconjurat de curtea, sa de nunțiul papal și de ambasadorii

străini. Procesiunea era închisă de către actori, suiți în carele lor speciale și îmbrăcați ca pentru scenele în care urmau să joace.

Aflăm de existența unor asemenea producții dramatice încă din vremuri îndepărtate. *El Misterio de los Reyes Magos* datează din secolul al XII-lea; *Representació de la Asumpcio de madona Santa Maria* din secolul al XIV-lea, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* din secolul al XV-lea; acestea, împreună cu multe altele care le înconjurau, nu izbutesc totuși să dea impresia unei literaturi dramatice bine constituite. Textele erau sărace și lipsite de putere scenică; abia în secolul al XVI-lea, prin opera scriitorilor, se va ajunge ca în temele lor încărcate de dogme și ficțiuni invenția dramatică să capete contururi definite și eficace.[1] În secolul al XV-lea e încă prematur de a se vorbi de un teatru național spaniol; aceasta, din cauză că mentalitatea și instituțiile feudale împiedicau spiritul creației populare să iasă la iveală.

4. Teatrul religios în Anglia

Semne despre existența unui repertoriu dramatic în Anglia încep să existe din secolul al XII-lea. Multe din acestea erau simple prefigurări; de texte propriu-zise dispunem doar din secolul al XVI-lea. Ni s-au păstrat mai multe colecții sau cicluri de *plays*, în manuscrise datând din epoci diferite: ciclul *Cornish Plays* (secolul al XIV-lea), ciclul *York Plays*, compus din 48 de piese (a doua jumătate a secolului al XIV-lea și prima jumătate a secolului al XV-lea), ciclul *Miracle-Plays* din Chester, cu 24 de piese (sfârșitul secolului al XV-lea), colecția de la Coventry (*Coventry Cycle*, secolul al XV-lea) și ciclul *Wakefield*, cu 32 de piese (colecția *Towneley*, proprietate a familiei cu același nume). Există piese disparate și din alte cicluri: *Newcastle upon Tyne* și *Norwich*; din cauza Reformei, care le-a supus unor cenzuri supreme, ne-au mai parvenit de la ele doar fragmente, uneori nici atâta.

Piesele erau compuse pentru scene populare. Inițial au fost reprezentate în biserici, în cadrul serviciului liturgic. Când autoritățile ecleziastice le-au scos din

1 Dăm, ca ilustrare, rezumatul unui auto. În forma lui ultimă poartă semnătura lui Calderón; de fapt, prelucrarea acestuia se bizuia pe o inspirație mai veche, intrată în tradiția genului.

Piesa se numește *Las plantes* (*Plantele*); scopul ei era să celebreze misterul creștin al euharistiei.

Doi îngeri, coborâți pe pământ, au misiunea să instituie printre plante un concurs divin: una din acestea va trebui să producă un fruct binecuvântat, fructul izbăvirii. Plantele, cărora li s-a insuflat darul vorbirii, se sfădesc între ele fără a ajunge la vreo înțelegere. Sunt de față: Spinul, Duhul, Cedrul, Migdalul, Stejarul, Măslinul, Spicul de grâu, Vița-de-vie, Laurul. Cedrul, venit de departe și ținând în mână un toiag în formă de cruce, propune ca în cearta iscată să fie ales judecător. Spinul, furios, se năpustește asupra lui să-l sfâșie. Cedrul-martir anunță că dârele de sânge ce se preling din trupul lui rănit vor acoperi pământul. Vița-de-vie și Spicul de grâu vin spre el, ca să capete câțiva stropi din acest sânge. Cedrul le spune că pentru credința și umanitatea lor vor fi răsplătiți; vor primi trupul și sângele lui, drept bunuri divine. Îngerii le aduc cununi. Spinul, rușinat de fapta lui, se pierde în lamentări disperate. O cruce luminoasă, care acoperă tot cerul, salută Spicul de grâu și Vița-de-vie care au devenit simboluri ale euharistiei.

biserică, au trecut pe seama cetățenilor, în speță a corporațiilor. Reprezentațiile dramatice se desfășurau pe baza unor reguli bine stabilite, intrate cu timpul în tradiția orașelor. Fiecare breaslă avea *pageant*-ul său: un eșafodaj montat pe patru roți și format din două camere, una sus și alta jos. Camera de jos era folosită pentru îmbrăcarea actorilor, iar cea de sus ca scenă. Pageant-urile mai purtau și denumirile de *scaffolds* ori *stages*. Câteodată instalația era trasă de cai; de cele mai multe ori, însă, era împinsă de oameni. În registrele de cheltuieli comunale de la Coventry s-au găsit indicații instructive cu privire la organizarea acestor reprezentații și la felul cum erau sprijinite din tezaurul municipal. De exemplu: pentru instalarea și purtarea eșafodajelor confreria bonetierilor întrebuința doisprezece oameni, iar aceea a portărelor zece; apar cheltuielile pentru confecționarea diferitelor mașini, accesorii și costume; alocațiile de hrană pentru actori, cu specificarea felurilor de mâncare ce urma să li se servească la mesele de dimineață, prânz și seară etc. În inventarele păstrate găsim indicații cu privire la evaluarea cheltuielilor în șilingi, la materialele de recuzită de care era nevoie și la modalitatea lor de întocmire. În registrul corporației *Corpus Christi* din York, păstrat la British Museum, apar prețurile diferitelor coroane și diademe purtate pe scenă de personajele pieselor, precum și conturile de plată ale actorilor și ale menestrelilor.

Manifestările dramatice se bucurau atât de sprijinul material cât și de cel moral al autorităților. În fiecare oraș se impunea corporațiilor să întrețină pe speze proprii câte un pageant pentru sărbătorile *Corpus Christi*. În biserici predicatorii adresau îndemnuri pentru susținerea reprezentațiilor. La Coventry, în special, reprezentațiile atingeau mari străluciri. Eșafodajul se ridica pe partea cea mai înaltă a orașului, aceasta ca încă o indicație despre însemnătatea pe care evenimentul trebuia s-o capete în sentimentul comunității.

Nu cunoaștem numele autorilor. Piesele emanau din mănăstiri, nu ca opere individuale, ci anonime, purtând o pecete de colectivitate monastică. Alți autori de piese mai laice, sau de intermedii cu caracter distractiv, erau încadrați în personalul curților, în genere cu remunerări modeste și chiar precare. Într-o listă de cheltuieli a regelui Henric al VII-lea, figurează, alături de nume englezești, nume de actori și de scriitori străini: francezi, germani și italieni.

Actorii nu avea o situație certă. Mulți făceau parte din trupe nomade. Uneori aceste trupe se bucurau de considerația autorităților; alteori erau supuse unui tratament aspru, de jigniri și umilințe. Sosirea în localitate a unei trupe ambulante era anunțată prin trompete și prin pancarte lipite de ziduri. Până în secolul al XIV-lea actorii au avut denumiri diferite: mimi, jongleri, menestreli, *interludentes* și *cytharistae*. Înțelegem din aceste denumiri, care în genere arătau genul de întrebuințare dat actorilor respectivi, că reprezentațiile nu aveau conținut dramatic, ci erau mai mult manifestări de divertisment popular.

Repertoriile cuprindeau mistere și moralități, majoritatea cu substrat religios. Ca temă și construcție, misterele semănau cu cele franceze; aveau însă dimensiuni mici. Au supraviețuit, bineînțeles cu fluctuații, până în secolul al XVI-lea.

Anumite piese din colecțiile de la Chester și Coventry erau precedate de proclamații în versuri, despre care știm că trebuiau rostite pe străzile orașului, înainte de începerea reprezentațiilor. Prin ele recitatorul – ca purtător de cuvânt al directorului de companie actoricească – avertiza publicul, într-o formă semiironică și semiserioasă, că în loc de actori eminenți va prezenta doar actori mediocri și în loc de recuzită scumpă una sărăcăcioasă.

Ca inventivitate dramatică, avem de-a face cu niveluri minime. În scenele despre paradis poeții stăruiau pe linii convenționale, într-o notă vizibilă de stângăcie și timorare; în cele despre infern imaginația lor devenea mai vie, mai îndrăzneață. De exemplu: o femeie, care toată viața, ca patroană de cârciumă, vânduse vin și rachiu, profitând de faptul că porțile infernului s-au deschis pe neașteptate, ar putea să fugă; iată însă că n-o face, declarând lui Satan că s-a îndrăgostit de el.

În raport cu producțiile similare de pe continent, aceste *plays* sunt mai puțin dogmatice. Aplecarea spre aspecte reale ale vieții e vizibilă. Pe scenă, paralel cu tema de predicație religioasă, sunt aduse și imagini din societate, în care apar personaje diferite: negustori, nobili, curtezane, bandiți ș.a. În așa-numitele *folk-plays* intervențiile populare trec înaintea celor religioase. Se folosesc materiale din legendele naționale; dovadă, desele apariții ale lui Robin Hood și ale tovarășilor săi. Asistăm la scene variate, de la situații solemne până la altele sângeroase ori încărcate de mișcare. La acestea adăugăm anume influențe ale Reformei și ale Umanismului, filtrate mai cu seamă prin atmosfera colegiilor. Se prefigura un spirit nou. Realismul din aceste reprezentații, cu nota lui de libertate față de strictețile ritualului liturgic, e caracteristic; ne aflăm mai degrabă într-o fază de început a dramei burgheze decât într-una de plenitudine a reprezentației religioase.

Iată, în această privință, o scenă din *Joseph's jealousy* (*Gelozia lui Iosif* – colecția Coventry):

Dulgherul Iosif vine acasă de la lucru, ca un om oarecare, obosit și flămând. Se miră că, bătând la ușă, nimeni dinlăuntru nu se grăbește să-i deschidă. Într-un târziu, apare Maria, îi spune că se simte rău și că peste puțin timp va trebui să nască. Iosif devine bănuitor, furios; e gata să profere insulte. Amenințările și diatribele curg: „Mi s-a făcut numele de ocară"; „am ajuns acum, la bătrânețe, de râsul lumii"; „...femeie nemernică, de



Coborârea lui Isus Cristos în infern. Miniatură dintr-un mister medieval englez.

ce ai făcut asta?"; „pentru că ai păcătuit în felul acesta, am să te părăsesc şi apoi îmi voi pune capăt zilelor" etc. Maria vorbeşte atât de simplu şi de pământesc: „...Bărbate, de ce eşti aşa de aspru cu mine?"; „...te rog, vorbeşte frumos!"; „...copilul nostru nu va fi un om obişnuit... va fi din carnea şi din sângele tău, şi se va naşte din femeia ta!" Mai târziu Iosif îi va răspunde cu linişte: „...Da ştiam eu că o făptură atât de bună nu putea să păcătuiască". Cerând iertare Mariei, o imploră să-l lase „să-i sărute picioarele". Nu fără cochetărie, aceasta îi răspunde: „De ce să-mi săruţi picioarele, şi nu buzele?" În ultimele cuvinte ale lui Iosif găsim elanuri de îndrăgostit. „O, Maria, buna mea femeie, îţi mulţumesc, inima mea, dragostea mea, viaţa mea!"

În toate aceste reprezentaţii figurau şi părţi comice. Noe, impunătorul personaj biblic, trece totuşi prin mizerii obişnuite. Are o soţie gâlcevitoare; de potop va scăpa, dar de gura ei nu. A salvat omenirea de la pieire; aceasta însă, nu-l va scuti ca acasă să fie primit cu ceartă şi nemulţumire... (*Noe şi potopul*, ciclul de la Wakefield).

Ne oprim asupra piesei *The Castell of Perseverance* (*Castelul Stăruinţei*), pe care multe păreri autorizate o consideră cea mai de seamă. A fost compusă în anii 1404–1405 de un autor rămas necunoscut. Nu aparţine vreunuia dintre ciclurile amintite mai sus. Acţiunea e condusă cu personaje biblice şi alegorice: Humanum Genus, Bonus, Angelus, Malus Angelus, Mundus, Voluptas, Stultitia, Confessio. Acestea se dispun în două tabere: personaje virtuoase şi personaje vicioase, acoliţi ai „îngerului rău". Pentru salvarea lui, Genul Uman trebuie să lupte – acesta e mesajul dramei. Partea comică e lăsată pe seama diavolului, căruia i se asociază Stultitia (Prostia) şi Voluptas (Voluptatea).

În alte piese, de aceeaşi factură, apar tot ca personaje alegorice: Omenirea, Dumnezeu, Păcatul, Raţiunea, Conştiinţa. Îşi păstrează încă un ton biblic; nu mai provin însă dintr-un arsenal religios al credinţei oarbe, ci slujesc o temă morală, lupta dintre Bine şi Rău. Desluşim astfel o tendinţă evidentă: de la mistere religioase se trece la compuneri scenice de un tip nou, moralităţi (*moralities*) şi interludii (*interludes*). În locul vechilor ilustrări biblice apar asocieri abstracte, în care virtuţile şi viciile sunt puse să se înfrunte, într-o notă de libertate crescândă.

În secolul al XV-lea procesul apare limpede; lichidarea dominaţiei religioase în teatru devine certă.

Într-o perioadă în care spiritul umanist nu izbutise să pătrundă îndeajuns de adânc în concepţia teatrului englez, aceste manifestări au adus Reformei un sprijin important. Aflăm, de pildă, că actorul Spencer a fost ars de viu la Salisbury, pentru vina de a fi jucat într-o moralitate în care preoţii erau luaţi în râs. Cam în acelaşi timp Jean Bale şi King Jehan dădeau la iveală o moralitate de tip istoric, cu accente de violenţă prevestitoare ale teatrului elisabetan. Sub raport dramatic propriu-zis, această anunţare constituie principalul lor merit; în rest, producţiile de care ne-am ocupat prezintă doar interes istoric şi lingvistic.

5. Germania

Lumea germanică este şi ea o patrie a dramei liturgice medievale. Situaţiile pe care le întâlnim aici atestă, mai bine decât multe altele, în ce fel tropii dialogaţi sunt de fapt dramele liturgice în faza lor embrionară.

Principalele reprezentaţii, ca şi în celelalte ţări, aveau loc cu prilejul sărbătorilor de Crăciun şi Paşti. Există texte, începând din secolul al X-lea; în fruntea lor trebuie să menţionăm pe cele de la Sankt Gallen. Subiectele păstrează linia evenimentelor biblice: crearea şi căderea omului, profeţii, nativitatea, patimile, „învierea". Toate gravitau spre tema salvării. Prin implicaţiile ei umane, această temă dădea dramei posibilităţi de dezvoltare şi în afara cercului strict religios.

Sub acest raport, trebuie să citãm, în primul rând, *Jocul Anticristului*. Piesa datează din a doua jumătate a secolului al XII-lea (1160) şi provine de la mănăstirea Tegernsee din Bavaria superioară. E redactată în întregime în limba latină, dar exprimă un fond sufletesc german. Se reprezenta sub egida bisericii, în cadrul sărbătorilor pascale.

Scena ne înfăţişează, simultan, templul de la Ierusalim şi tronul Sfântului Imperiu. Împăratul, în luptă cu monarhii creştini, îi aduce pe toţi, prin forţă şi persuasiune, sub ascultarea sa. Dar apare Antierist, cu mijloacele lui multiple de seducţie, de intrigă şi de corupere. Găseşte repede adulatori şi oameni care consimt să-i devină unelte. Zadarnic profeţii dau alarme şi avertismente; vor plăti acest curaj cu martiriul. Singură biserica va putea să-l înfrunte. Şi, într-adevăr, Anticrist e prăbuşit, tocmai în momentul când se pregătea să primească omagiul lumii.

Piesa introduce personaje alegorice prin care putem deslusi aluzii la evenimente contemporane şi la situaţii omeneşti reale: Sinagoga, Păgânismul, Justiţia, Mizericordia, Erezia ş.a. Vom vedea, treptat, cum acest procedeu va căpăta extinderi notorii şi în alte genuri dramatice. Împăratul apare înconjurat de seniori şi cavaleri, iar profeţii Enoh şi Ilie adresează celor rătăciţi îndemnuri la înţelepciune şi pocăinţă.

Reprezentarea piesei consta din alternări de texte vorbite cu texte cântate. Istoricii literari germani (Scherer, în special) văd în această piesă o prefigurare a oratoriilor de mai târziu.

Într-o fază următoare, asistăm la trecerea de la texte scrise în întregime în latineşte la texte compuse în două limbi. Caracteristic, în această fază, e *Jocul Pasiunii de la Benedikbeuren*, din secolul al XIII-lea. Textul reconstituie momente biblice, de la intrarea lui Isus în Ierusalim până la aşezarea lui în mormânt de către Iosif din Arimateea. Piesa îşi păstrează tot timpul caracterul ei liturgic; aceasta nu va împiedica, însă, ca în pasajele privind pregătirile pentru conversiune ale Mariei Magdalena situaţiile să fie simple, umane, aproape familiare. Autorii s-au străduit ca principalele momente ale acţiunii, implicit cele cu mai mult ecou emotiv în cugetele spectatorilor, să fie redactate în limba vorbită.

Trebuiesc menționate și alte piese. Cu *Profeții* s-a petrecut prima transferare a reprezentației din biserică pe treptele acesteia. *Jocul fecioarelor cuminți și al celor nebune* (1321) este, deopotrivă, și o creație germană. Ar mai fi de indicat numeroase alte jocuri de Crăciun, de Paști și Pasiuni.

Principala operă dramatică germană, în secolul al XV-lea, este (*Doamna Jutte*) *Ein schön Spil von Frau Jutten* compusă în 1480 de Dietrich Schernberg, poet și preot catolic.

Eroina, tânăra Jutte, este câștigată de Lucifer (Satan) pentru infern. Vine la Paris, travestită în băiat, unde împreună cu iubitul ei va studia la universitate teologia. Primesc amândoi titlul de doctor, după care vor merge la Roma și vor fi numiți cardinali. După un timp, Jutte este aleasă papă, sub numele de Ioan. Dar se descoperă că noul ales este femeie, în plus și gravidă. Cristos, înfuriat o condamnă la moarte și la flăcări veșnice. Intervin în favoarea ei fecioara Maria și sfântul Nicolae. Arhanghelul Mihail primește misiunea de a-i smulge sufletul din mâna Diavolului și de a o conduce în paradis.

Piesa cuprinde scene patetice. Cea mai mișcătoare este aceea când Jutte se adresează Morții ce venise s-o ia în stăpânirea ei. Redăm pasajul în traducere liberă:

„...Vai, de ce trebuie să mor? Nu e cu putință să-mi răscumpăr sufletul? Stăpânul meu, fie-ți milă de mine! Fă ca jertfa ta pe pământ să nu fi fost zadarnică și ca prin ea să izbăvești și o păcătoasă ca mine! Doamne, fă-mi și mie parte din comorile îndurării tale!... Pe atâția alții, care au păcătuit tot atâta, i-ai iertat. Adam, cel dintâi, a nesocotit poruncile tale și totuși l-ai mântuit; Petre, cel care stă lângă tronul tău în paradis, de trei ori s-a lepădat de tine; de Toma te-ai îndurat, deși ți-a pus cuvântul la îndoială; Paul, înainte ca lumina interioară a credinței să-i fi deschis ochii, a stăruit în atâtea fărădelegi; Matei, care a sustras bani publici, a fost cruțat; pe Teofil, care s-a vândut Diavolului l-ai salvat; Maria Magdalena, cu toate multele ei păcate, stă acum fericită în preajma ta; Zaheu a fost nedrept și totuși astăzi se numără printre servitorii tăi; Longinus, care ți-a străpuns inima cu lancea, a găsit iertare; tâlharul mort pe cruce are sufletul izbăvit. Toți acești păcătoși sunt în cer. Doamne, ia-mi în seamă suferința și iartă-mă și pe mine ca pe ei! Nu mă lăsa să mor așa, înecată în păcat!..."

Piesa se impune prin sinceritatea ei. A fost scrisă de un devot, cu sentimentul naiv dar puternic că puterea diavolului poate fi mare. Tema ei teologică se îmbină cu elemente dintr-o legendă populară – în Franța, legenda papesei Ioana – cu mare circulație în lumea catolică medievală.

În Germania, desfacerea dramei de liturghie s-a petrecut într-un ritm mai pronunțat decât în Franța. Se organizau jocuri în orice moment al anului, fără să se mai aștepte sărbătorile calendaristice. Rolurile erau susținute de actori improvizați; totuși, forurile bisericești țineau ca ele să păstreze controlul și conducerea generală a reprezentațiilor. Publicul participa la ele cu interes, adesea cu adevărată însuflețire. Se aduna în corpore, în jurul unor estrade, pe care pe trei planuri suprapuse figurau cele trei sfere ale mitologiei creștine: infernul, pământul și cerul.

Valoarea artistică a dramei religioase germane n-a avut o evoluţie la nivelurile şi promisiunile începuturilor ei. Din secolul al XV-lea, declinul a început să devină evident. Ne explicăm faptul şi prin aceea că în Sfântul Imperiu s-au produs fenomene de anarhie politică, ducând la sfâşierea teritoriului. În asemenea condiţii era greu ca arta naţională să se dezvolte cu toate posibilităţile ei. Tradiţia instituită la Oberammergau denotă că spiritul dramelor religioase n-a încetat niciodată cu totul; nu e mai puţin adevărat, însă, că această tradiţie a rămas în sferă germanică, fără a-şi fi putut da întreaga măsură a universalităţii. Un lucru, totuşi, rămâne bine stabilit: o parte din premisele teatrului religios medieval s-au constituit în Germania.

Şi în ţările germane, ca şi în celelalte, poporul simţea nevoie să râdă, să cânte şi să-şi exercite sarcasmul. Sub impulsul acestei nevoie spărturile în zidul subiectelor religioase s-au înmulţit, creând astfel condiţii pentru apariţia unui gen nou : jocurile de carnaval.

6. Boemia

În lumea slavă găsim urme de teatru religios mai cu seamă la catolicii boemi şi polonezi.

În vechiul repertoriu ceh de teatru, piesa cea mai cunoscută poartă denumirea de *Mastikar*[1]. A fost publicată întâia oară în 1485. Se crede că textul ar fi doar un fragment dintr-o piesă mai mare, compusă în a doua jumătate a secolului al XII-lea sau în prima jumătate a secolului următor. A fost jucată în repetate rânduri de către studenţii Universităţii din Praga.

Negustorul Severin şi ucenicul său Raben fabrică droguri din materiale proaste, pe care le vând cu preţuri mari ca medicamente scumpe. Între cumpărători aflăm şi pe cele trei Marii, venite să cumpere substanţe îmbălsămătoare pentru trupul coborât de pe cruce al lui Isus Cristos. Negustorul le primeşte cu zâmbete şi amabilităţi profesionale. Femeile, însă, îşi păstrează ţinuta îndurerată. Negustorul, preocupat să-şi vândă marfa, continuă a le vorbi ca unor femei care au venit să cumpere sulimanuri. Una din ele îi răspunde:

„...Înţelege, omule, că nu ţinem să placem tinerilor. Pentru altceva am venit aici. Balsamul pe care îl căutăm nu este pentru noi. Bunul nostru părinte urmează să fie pus în mormânt. Vrem să-i ungem trupul şi să îl cinstim cum se cuvine, îndeplinindu-ne faţă de el toată datoria. Găsim la tine alifie făcută cu smirnă şi mirodenii? Ai în prăvălia ta balsamuri, tămâie şi arome? Dacă ai, vinde-ne din ele!..."

Spiţerul, simulând că durerea femeilor l-a înduioşat, continuă să-şi laude produsele şi să ceară preţuri mari. Nevasta lui, scandalizată, îl mustră. Enervat, bărbatul, o dă la o parte cu gesturi şi reflecţii brutale: „E beată... are obiceiul să înghită mai multe picături decât trebuie". Urmează schimburi de cuvinte, în care bărbatul nu se mai poate stăpâni: „Haide, femei, du-te de te culcă, poate aşa o să-ţi mai vii în fire! Vezi-ţi de caierele tale, şi nu te mai amesteca în treburile mele! Ştii bine că am palma cam grea..."

1 În traducere românească: *mastickar* – vânzător şarlatan de alifii şi droguri.

Sunt intermedii vesele, de tipul celor care apăreau curent în misterele apusene. Imitația este evidentă. Se crede că piesa făcea parte dintr-un mister al „Pasiunii".

7. Polonia

Avem motive să credem că în Polonia ideea de teatru s-a făcut simțită de timpuriu, atingând proporții mai accentuate decât în Boemia. Cronicarii menționează că la curtea regilor polonezi arta dramatică se bucura de prețuire și protecție. Aflăm din scrierile unui cronicar polonez, Kadlubek, că în 1193, cu prilejul morții regelui Cazimir, s-au organizat reprezentații scenice, pentru ca astfel „să se mai alunge din inima curtenilor și a magistraților tristețea provocată de pierderea suveranului iubit". Reprezentațiile se compuneau din recitări dialogate, în care se personificau virtuți și stări sufletești: Credința, Tristețea, Libertatea, Prudența, Echitatea ș.a. Actorii, costumați în consecință, se înclină și plâng la mormântul regelui, în semn de iubire și recunoștință.

Sub regele Lesko, un succesor al lui Cazimir, teatrul intră și în preocupările clerului. Într-o scrisoare a papei Inocențiu al III-lea (*Mostra larvarum*) se dau indicații de felul cum reprezentațiile dramatice pot folosi, în afară de actori, diaconi, prezbiteri și subdiaconi.

După mărturiile lui Dlugosz, vestit istoric polonez din secolul al XV-lea, autorul monumentalei operei *Historia Polonica*, teatrul polonez ar fi debutat cu drame profane. Cele sacre ar fi apărut mai târziu. Deducem că pe scenele timpului se reprezentau tragedii de tip popular. Istoricul amintit arată că la o reprezentație de teatru din 1290, în prezența principelui Premislas, a fost pusă să apară pe scenă umbra soției pe care acesta o ucisese.

Din a doua jumătate a secolului al XIV-lea, prin părăsirea limbii latine de către diete și prin dezvoltarea regimului reprezentativ, limba națională va intra într-o conjunctură mai favorabilă. Procesul, însă, a evoluat încet. Abia în secolul al XV-lea, sub Jagelloni, limba polonă își va căpăta fizionomia proprie, impunându-se ca limbă literară. În cadrul acestui proces, teatrul a avut și el o parte de reprezentare.

Texte propriu-zise, atestând existența unui repertoriu polonez, apar târziu, abia în secolul al XVI-lea. Cele mai vechi poartă data de 1521. Conținutul lor se apropie de acela al misterelor. Desluşim în ele o Polonie sub dominație catolică. Reprezentațiile aveau loc cu prilejul diferitelor solemnități religioase.

Cea mai îndepărtată piesă – titlul exact nu ni s-a păstrat – provine de la dominicanii din Cracovia. Constă dintr-o alăturare de texte dialogate, distribuite în opt sute de scene. Era recitată de către elevii ordinului în patru zile consecutive, după sărbătoarea Floriilor. Recitarea era ilustrată prin tablouri vivante în care apăreau personaje biblice și figurări de mitologie creștină: Dumnezeu, fecioara Maria, sfântul Ioan, sfântul Petre, îngeri, demoni ș.a.

Intercalările comice seamănă cu cele din misterele apusene. Dracul – de exemplu – îl sfătuiește pe Iuda să se spânzure în glumă; acesta îl ascultă; dansând

în jurul spânzuratului, dracul i se adresează: „... Bună ziua, cumetre Iuda! Bună ziua, vulpe bătrână și vicleană! Ți-a trecut prin minte să-ți vinzi stăpânul! Iată că ai pățit-o! Ești încă viu?... Ia să vedem dacă nu cumva e doar un leșin, din care te-ai înzdrăveni cu ușurință, dând pe gât o înghițitură de smoală fierbinte!..."

Se citează și cazuri în care aceste glume, devenind mai îndrăznețe, părăseau nota simplistă ca să treacă la atacuri directe împotriva nobililor și a slujitorilor regali.

8. Rusia veche. Implicații dramatice în creația populară. Teatrul religios. Teatrul școlar

Începuturile dramatice rusești se situează în vremuri îndepărtate, greu de cuprins într-o cronologie exactă. Au în ele un fond mitologic care sub diferite convertiri va continua multă vreme. Vechea poezie rusească era încă prinsă de cultul soarelui, de personificări alegorice ale anotimpurilor și de prezența unor zeități locale. Un vechi cântec păstrat invocă amintirea divinității Did Lado, a cărei semnificație s-a pierdut. Prezentarea acestui cântec se făcea sub forma unui joc ritual complex, cuprinzând în el germeni ai mai multor specii poetice: cântec liric, epopee, dramă. Mai târziu, o parte din aceste jocuri vor fi preluate de către biserica creștină. Calendarul păgân va trece în cel creștin, cu păstrarea laturii de aparat exterior, intrară în deprinderile populare. Notăm – de exemplu – că solemnitățile de iarnă (*Kolinda*) s-au contopit cu noile sărbători ale Crăciunului, după cum festivitățile de primăvară și de vară au gravitat înspre sărbătorile de Paști. Textul ritual religios n-a luat caractere și proporții de dramă liturgică propriu-zisă; s-a manifestat ca prelungire a unor practici mai vechi, de proveniență mitologică.

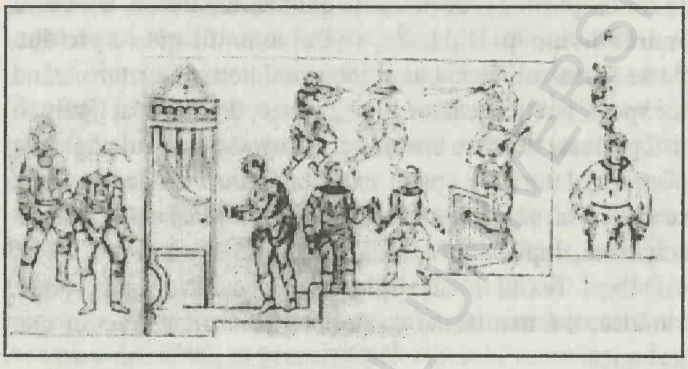
În practicarea cultului străvechi, la felul cum se celebra, primăvara, în cadrul serbărilor *Kupala*, nașterea și moartea soarelui.

Tineretul satului se îndreaptă *in corpore* spre câmp, intonând cântece rituale. Se aprind focuri. La lumina lor este confecționat Kostroma, omul de paie în jurul căruia se va desfășura ceremonialul nopții. E îmbrăcat ca de sărbătoare; pe cap i se pune o cunună de flori. Astfel împodobit, este lăsat să plutească pe firul apei. Cântecele și dansurile se prelungesc frenetic până către revărsatul zorilor. Ivirea primelor raze ale soarelui este salutată cu strigăte de bucurie. Întoarcerea în sat se face în cortegiu. Către seară, Kostroma va fi înmormântat. Se intonează un cântec funebru, cu înțeles de imn adresat soarelui: „Ridică-te, tu, părintele nostru al tuturor, tu cel ce ne hrănești pe toți, ridică-te!" Ceremonia se sfârșește prin dansuri și cântece vesele, semn că viața trebuie să-și reia cursul.

Creația populară este încărcată de implicații scenice: cântece, jocuri, dansuri, partea poetică fiind însoțită de intonații muzicale, gesturi, mimică, alternări ale vorbii cu mișcări pantomimice. Cântecele corale, mai cu seamă, prin felul cum cereau să se mimeze acțiuni obișnuite din viața țărănimii (semănat, plivit, tors, țesut ș.a.) sau prin felul cum despărțeau pe executanți în grupe și le puneau să dialogheze între ele, căpătau caracter dramatic.

Amintim, mai departe, de aşa-numitele „jocuri populare". În raport cu cântecele corale, acestea reprezentau o treaptă în plus, cu mişcare scenică mai bogată, cu un început de acţiune. Deosebit de preţuit în masa ţărănească era un joc numit *Egumenul*. În lipsa egumenului, călugării, uitând de post şi de regulile mănăstirii, se dedau la petreceri lumeşti. Surprinşi asupra faptului, sunt judecaţi şi pedepsiţi după vina fiecăruia. Nu exista un text strict, de învăţat pe dinafară; executanţii erau liberi să improvizeze, ceea ce dădea întregii manifestări o notă în plus de vioiciune şi de naturaleţe. Se adăuga şi o parte satirică, îndreptată împotriva clerilor ipocriţi.

Ritualul nunţii, mai ales, comporta o bogată şi sugestivă figurare scenică. Până în secolul al XIX-lea, acest ritual a constituit o adevărată formă de dramaturgie populară. E caracteristic momentul când trebuia să se hotărască încheierea căsătoriei.



Mimi orientali.
Detalii din fresca bisericii Sfânta Sofia din Kiev.

Pe un fond străvechi, mitologic, s-au adăugat mereu elemente noi, formând împreună cu celelalte o stratificare susţinută. Ne aflăm în faţa unui întreg proces dramatic, împărţit în mai multe acte.

Trimişii mirelui pătrund prin stratageme în casa miresei, ca s-o cunoască. Au venit „pe furiş", dar se vor întoarce în procesiune triumfală. Urmează simulacrul de luptă între cele două tabere, a mirelui şi a miresei, cu victoria celei dintâi. Mireasa este tristă, cântecul ei reflectă melancolie, grijă, teamă de necunoscut, regret pentru casa şi lucrurile pe care curând le va părăsi, de toate acestea cu sentimentul că libertatea i s-a sfârşit. Au loc convorbiri între trimişii mirelui şi rudele fetei. Se vorbeşte hiperbolic, în cadru împărătesc, cu proporţii de basm; trimişii pretind că vin dintr-o „împărăţie de departe", unde toată lumea e fericită. Se apropie cavalcada mirelui. Familia fetei dă ordin să se închidă porţile, ca şi cum s-ar pregăti pentru luptă. Dar, mirele nu se lasă impresionat; pătrunde în casă cu forţa şi îşi răpeşte mireasa, în vreme ce aceasta – potrivit unei reguli tradiţionale – se zbate şi plânge.

Se împletesc dialoguri vii, pline, nuanţate. Negocierea e purtată îndelung, cu argumente pline de aluzii spirituale şi metafore ingenioase. Emisarii mirelui deschid tratativele cu o formulă glumeaţă: „...Dumneavoastră aveţi o marfă de vândut, iar noi am vrea să fim cumpărători". Fata consideră că tatăl său, pe care îl numeşte „singura mea lumină" ori „singura mea nădejde", nu se va lăsa amăgit sau înduplecat. Înseamnă că i se vinde „libertatea". Tatăl răspunde: „Da, îi vând

libertatea pentru o sută de ruble, dar numai cosițele ei blonde ar valora câteva mii". Și adaugă, cu mândrie: „Trebuie să știți că fata mea cea bună și frumoasă nu are preț!" La închiderea târgului, fata trebuie să izbucnească cu amărăciune: „Ei se îmbată și se veselesc, înecând în vin sărmana mea libertate pierdută".

Înregistrăm și producții dramatice mai complexe, prelucrând elemente folclorice și suferind influențe venite din partea teatrului de bâlci și a teatrului școlar. Sunt denumite drame populare. Aveau viață orală; fixarea lor în scris s-a făcut târziu, după ce mai întâi au circulat sub diferite variante, toate susceptibile de modificări spontane. Cunoaștem câteva scheme de subiecte: unele privesc lupte religioase legate totodată de manifestări ale sentimentului patriotic (*Despre țarul Maximilian și neascultătorul său fiu Adolf*), altele pun în cauză figuri eroice cu aspirații la libertate și porniri de răzbunare împotriva boierilor asupritori (*Ceata de războinici*). Acțiunile sunt presărate cu scene vesele, împrumutate de obicei din anecdotele populare.

Mai târziu, în secolul al XVII-lea, vom întâlni un gen nou de dramă populară: drama satirică. Piesa cea mai reprezentativă, *Voievodul boier*, cuprinde și o temă socială. Boierul hrăpăreț, lacom de averi, gata să asuprească pe țărani prin dijme noi și abuzuri, sfârșește prin a-și lua pedeapsa meritată.

Anume implicații dramatice vor trece și pe seama creației epice. Notăm, astfel, că în redarea artistică a *Cântecului lui Igor* se împleteau elemente muzicale și scenice: încrucișări de voci, schimb de replici între părțile corului sau între cor și soliști, părți solistice cu acompaniament melopeic de cor.

Ajungem la capitolul *skomorohilor*, cărora teatrul popular rus le datorează mult. Skomorohii, cântăreți și actori profesioniști, au puncte de asemănare cu jonglerii și menestrelii din Apus. Se crede că ar data din perioada vechilor slavi, la ale căror ritualuri religioase participau cu cântece și dansuri. Cu timpul, existența lor s-a lărgit. Îi găsim în anturajul principilor și al seniorilor, pe care îi slujeau ca bufoni de casă în schimbul unor protecții capricioase și adeseori meschine. Dar aceștia interesează mai puțin; adevărații skomorohi sunt cei legați de viața mulțimilor. Fie individual, fie organizați în trupe nomade, ei cutreierau orașele și satele, însuflețind bâlciurile și diferitele reuniuni populare cu producțiile lor: cântece, dansuri, glume, măști, jocuri de păpuși ori exhibiții de animale dresate. Nota de amuzament se însoțea cu una de satiră, îndreptată de obicei împotriva boierilor și a călugărilor, ca asupritori ai țărănimii. Din această cauză, atât skomorohii propriu-ziși cât și mulți participanți la reprezentațiile lor sufereau adesea urmăriri și persecuții.

Către începutul secolului al XVIII-lea, sub acțiunea crescândă a urmăririlor amintite, skomorohii își vor înceta existența. Dar capitolul pe care l-au scris merită să fie subliniat. Skomorohii au contribuit de aproape la nașterea și dezvoltarea dramei populare; au canalizat și au interpretat proteste sociale și morale ale mulțimilor împotriva exploatării; au pus bazele unui important teatru de păpuși, ale cărui activități – cu partea lor distractică ca și cu înțelesurile lor satirice – vor continua; au întemeiat o tradiție, de care teatrul cult de mai târziu va ține seama.

Trecând la capitolul teatrului religios, subliniem că în Rusia această formă de teatru e mai puțin caracteristică decât în țările apusene. S-a manifestat, nu atât ca predicație de ordin mistic, cât ca mijloc de apărare și de întărire împotriva încercărilor de influență ori de dominație ale acțiunii catolice.

Cele mai vechi vestigii datează din secolul al X-lea. Spre nord, în Marele Novgorod, și mai spre sud, la Kiev, se organizau reprezentații publice, cu prilejul sărbătorilor religioase mai importante. Conținuturile lor păstrau încă reminiscențe păgâne; spectatorii aveau în față evocări ale unui trecut mitologic, înspre nord cu divinități scandinave, la sud cu divinități slave.

Ceva mai târziu, la aceste fonduri locale au început să se adauge și unele influențe din Occident, venite prin intermediul polon și ucrainean. S-a constituit astfel un teatru mai conturat, având ca sedii principalele orașe Moscova și Novgorod. Încep să apară unele asemănări cu miracolele și misterele religioase din Apus. De Crăciun se reprezenta *Acțiunea din Cuptor*, piesă după o povestire biblică în care trei creștini, azvârliți de Nabucodonosor să ardă de vii într-un cuptor, aveau să fie salvați în ultimul moment de către un înger, trimisul cerului. Duminica Floriilor era marcată prin scena *Intrarea pe măgar*, iar de Paști se dramatiza după un text evanghelic momentul în care în semn de umilință, creștină, Cristos spăla picioarele ucenicilor săi.

Un călător german, Fletcher, în memoriile sale asupra călătoriei făcute către sfârșitul secolului al XVI-lea (1588–1590) în marele ducat al Moscovei, dă informații instructive cu privire la o „*reprezentație de acte*", la care a fost de față. Vorbește despre simbolizări dramatice ale unor episoade biblice, puse în scenă cu mijloace capabile să izbească privirea și imaginația credincioșilor. Totul se petrecea în cadrul unor procesiuni importante, la care luau parte patriarhul ca actor principal și țarul ca prim spectator. Manifestările erau organizate din vreme, cu procedee și meșteșuguri de regie teatrală: zboruri de îngeri, flăcări produse printr-un praf special de către personaje care în acțiune purtau denumirea de „caldeeni", veșminte speciale ș.a.

În cultura și literatura rusă, acest teatru religios n-a lăsat urme active; înțelesul lui s-a stins, o dată cu începuturile teatrului laic. Rămâne totuși semnificativ, prin felul cum a întreținut ideea de teatru, contribuind astfel la tradiția și experiența rusă în direcția artei scenice și a interpretării.

Avem încă de menționat, în seria acestor afirmări de început ale teatrului rus, aspectele legate de teatrul școlar. Găsim aici influențe venite din Polonia. Școlile catolice de un grad mai înaintat foloseau teatrul ca mijloc de educare a tineretului. Forurile ecleziastice din Rusia au introdus și ele această metodă, mai cu seamă pentru a se opune prozelitismului catolic. Primele înfiripări de teatru școlar apar către sfârșitul secolului al XVI-lea; dar adevărata lui dezvoltare datează din prima jumătate a secolului următor, ca act important al culturii kieviene. Principalul merit revine celebrei Academii bisericești din Kiev, reorganizată într-un spirit mai cuprinzător de către mitropolitul Petru Movilă. Exemplul de aici s-a propagat și în alte orașe ale Rusiei: Moscova, Rostov, Tobolsk, Smolensk.

Reprezentațiile școlare au contribuit ca dramaturgia rusă – până atunci limitată la forme populare – să-și capete primele ei configurări culte. La început avem de-a face cu teme predominant religioase. Autorii proveneau de asemenea din rânduri clericale: monahul Simion Poloțki (1629–1690), mitropolitul Dimitrie Rostovski (1651–1709) ș.a. Cu timpul, cercul acestor teme s-a lărgit cu asocieri alegorice și mitologice, împrumuturi din anecdotica țărănească, reluări ale unor motive din dramele populare, observări asupra realității, situații ori intenții de caracter moralizator. Elementul religios va trece treptat în umbră. Un exemplu caracteristic: în *Comedia reîntoarcerii fiului risipitor*, de Poloțki, parabola din evanghelie este folosită mai mult ca pretext pentru sfaturi moralizatoare privind raporturile dintre părinți și copii, cu îndatoririle lor reciproce. Realitatea trece înaintea aplecărilor mistice. Nota moralizatoare își adaugă ascuțișuri satirice împotriva viciilor, prostiei, lăcomiei, ipocriziei sau abuzurilor patronate de stăpânire.

Punerea în scenă se făcea cu mijloace rudimentare. Existau totuși costume, decoruri, prisme rotative, precum și diferite aparate de produs efecte scenice sonore (tunetele, de pildă), în special pentru reprezentațiile sub cerul liber. În ce privește partea actoricească, aceasta era susținută de elevii școlilor, toți amatori, reduși adesea la procedee empirice și la simplele lor intuiții scenice. Privite sumar, aceste producții puteau să pară un fel de „guignol" biblic: dialoguri și cântări pioase, compuse într-o limbă oarecum barocă prin amestecul ei de idiomuri slave, alternând cu recitări vesele, asemănătoare până la un punct cu satirele și moralitățile din teatrul apusean.

Situațiile arătate – cuprinzând prefigurări, nu și cristalizări dramatice certe – vor dura până către începutul secolului al XVIII-lea, când teatrul rus, atât sub acțiunea datelor locale cât și sub influențe dinafară, va trece spre importanta lui dezvoltare modernă.

9. Forme de teatru popular românesc

Condițiile istorice ale dezvoltării poporului român n-au îngăduit, în perioada medievală, decât manifestări de teatru popular, unele cu caracter religios, atele de tip profan.

Ne referim, în special, la *Vicleimul*. Ca formă dramatică, este mai bine constituit decât celelalte. Reprezintă scene biblice legate de nașterea lui Isus Cristos: călătoria magilor, închinarea cu daruri, teama lui Irod urmată de pierderea minții, uciderea pruncilor, profeția mântuirii. Avem de-a face cu un mister religios, în a cărui construcție găsim – s-ar putea spune – și elemente de dramă antică. E vorba de felul cum trupa constituia aici un personaj colectiv asemenea corului, rămânând permanent în scenă și marcând episoadele acțiunii prin cântece lirice sau epice.

Cu privire la originea și vechimea *Vicleimului* s-au emis opinii diferite. Mihail Kogălniceanu face apropieri semnificative între „dascălii" și „diecii", care reprezentau această piesă, cu „*les clercs de la Basoche*". G. Dem. Teodorescu

consideră că practica acestui teatru popular datează încă din perioada introducerii creştinismului în Dacia şi că s-a întărit cu influenţe venite din Bizanţ. M. Gaster crede că irozii au pătruns la noi în secolul al XVIII-lea, întâi în Transilvania, prin saşii protestanţi care puneau în circulaţie, traduse în limba poporului, versiuni latine din secolul al XI-lea. N. Cartojan confirmă teza că Vicleimul este de origine apuseană şi că se leagă de misterul celor trei regi-magi ai evului mediu. Adaugă însă că în sfera influenţelor de care se leagă acest mister există elemente şi implicaţii poloneze, rutene, ruseşti, maghiare, sârbeşti, Vicleimul păstrând totuşi un caracter specific şi urmând o dezvoltare proprie.[1]

Vicleimul a circulat în diferite versiuni: munteană, moldovenească, transilvăneană ş.a. Găsim în aceste versiuni deosebiri impuse de specificuri regionale şi de natura influenţelor suferite. Totuşi, în liniile lor generale – concepţie, personaje, economie – versiunile se aseamănă. Nu se mărginesc la o simplă convenţie religioasă, reproducând stereotip fapte şi situaţii intrate într-un ritual, ci exprimă, bineînţeles cu naivitate, stări omeneşti, procese ale sufletului, sentimente şi gânduri de viaţă. Cei trei magi sunt înfăţişaţi cu trăsături diferite, rezumând oarecum umanitatea: Gaspar – şters şi fără iniţiativă, Melchior – prudent şi reţinut, Baltazar – curajos şi hotărât. Frământările lui Irod mijlocesc reflecţii filozofice despre nimicnicia lucrurilor şi nedreptăţile din lume. Uciderea pruncilor e tratată cu mijloace simple, capabile însă de a pune în mişcare emotivitatea populară. Intervenţia miracolului se petrece în sensul cerut de fabulaţia creştină, dar nu asupra unor suflete inerte ori speriate, ci muncite de patimi, de remuşcări sau de întrebări asupra vieţii. Sunt trăsături izvorâte dintr-un realism popular, capabil să propage impresii de omenesc şi sinceritate.

De regulă, *Vicleimul* apare în strânse împletiri cu cântecele de stea. În ce măsură aceste cântece sunt de origine cărturărească ori reprezintă produsul unor macerări şi prelucrări populare? N. Cartojan, plecând de la conţinuturile unor prototipuri literare pe care a izbutit să le descopere, ajunge la concluzia că sunt în joc surse diferite, unele dinafară (bizantine, catolice, calvine), altele locale, reprezentând tradiţii şi transpuneri artistice ale poporului nostru.

Textele pe care le deţinem asupra *Vicleimului* sunt relativ recente. Manuscrisele din Biblioteca Academiei Române datează din ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. În formă integrală, Vicleimul apare întâia oară abia în 1848, în colecţia *Cântece de stea sau versuri ce se cântă la Naşterea Domnului nostru Isus Hristos* a lui Anton Pann. Trebuie să presupunem, însă, că existenţa lui folclorică este mai veche. Ca simţire şi intuiţie dramatică, poporul român se înscrie şi el într-o contextualitate medievală. Fără această implicaţie n-am putea să ne explicăm, cel puţin în cazul operei amintite, o atât de puternică asimilare populară a unor elemente venite din atât de variate direcţii culte.

1 Cercetările efectuate în prezent de către specialişti vor aduce desigur lumini noi atât în această problemă cât şi în ceea ce priveşte manifestările de teatru popular românesc în general.

Întâlnim în repertoriul teatrului popular românesc cu caracter religios și alte manifestări. Acestea, însă, sunt de proveniență recentă și au mai mult circulație regională. De exemplu: *Jocul cu pomul* este versiunea românească a unui joc german, *Paradeisspiel* (*Jocul raiului*) și se practică mai cu seamă în regiunile din vestul și nordul Transilvaniei; *Mironosițele*, prezent încă prin părțile Sibiului, a fost compus către mijlocul secolului trecut de Picu Petruțiu din Săliște, cu elemente din tradiția populară și cu elemente luate din misterele religioase germane de tipul *Osterspiele*, *Die Marien am Grabe* sau *Marienklage*.

Apar forme de teatru popular cu caracter profan în practica de datini și obiceiuri. Ne atrag atenția, în special, *orațiile de nuntă* și *plugușorul*. Prin acestea, pătrundem în viața patriarhală a satului. Nunta este privită aici ca o dramă. Fazele ceremoniei alcătuiesc episoadele sau actele dramei: sosirea colăcarilor la casa socrilor, plecarea tinerilor la biserică, darurile la ospăț ș.a. Cuvântările vornicului le punctează succesiunea. Alegoriile folosite aduc cu ele atât înfrumusețarea faptelor celebrate, cât și situarea acestora într-o lumină etică. Ginerele este închipuit ca un „tânăr împărat"; tovarășii lui de generație, de muncă și de petrecere sunt cu toții „ghinărari"; fata este „floare din rai", care pentru a nu se ofili trebuie răsădită în „grădina împăratului" ș.a.m.d. Când colăcarii vorbesc cu îndrăzneală socrului ce-ar vrea să stea încă la îndoială, momentul este dinamic, exploziv, plin de umor și voie bună; când se rostește orația de iertăciune, momentul are în el accente duioase, emoționante. Toate se întrepătrund, într-o simbioză simplă, naturală, încărcată de omenesc, de frumusețe, de înfiorările vieții. *Plugușorul* este la fel de caracteristic sub raportul implicației dramatice. Reflectă fonduri vechi de mentalitate și etică rurală. Tonul lui general exprimă optimism, însuflețire, umor limpede și sănătos. Urarea de Anul nou trebuie să redea ideea unei vieți ce se împlinește, cu rosturi ce decurg unul din altul, cu satisfacții materiale și victorii sufletești. Găsim deopotrivă un tablou sugestiv al muncilor agricole cu măreții cosmice și morale, cu încununarea pe care sentimentul de bunăstare și de încredere în faptele vieții îl poate aduce în cugetul celui ce-și face până la capăt datoria.

Celelalte forme de teatru popular cu caracter profan – *Jienii* (teatrul de haiduci), diferite pantomime sătești, jocurile păpușarilor, *Constantinul*, *Mocănașii* ș.a. – nu intră în sfera datelor medievale ce ne interesează aici.

Înțelegem, în lumina celor arătate mai sus, că simțirea populară românească de teatru are afinități și corespondențe naturale cu ceea ce am întâlnit în manifestarea generală a teatrului medieval european. Cu mijloace simple de expresie, în proporțiile reduse pe care i le îngăduiau condițiile specifice de dezvoltare, această simțire s-a ferit de opacități mistice, a înțeles nedreptatea socială, a cântat frumusețea muncii, s-a orientat spre date ale vieții.[1]

1 În capitolele finale din primul volum al acestei lucrări, ne-am ocupat de primele forme constituite de teatru ale unor popoare din Orient: hindus, chinez, japonez, persan.

Cronologic, aceste manifestări se situează în evul mediu. Kalidasa, principalul reprezentant al teatrului clasic hindus, a trăit în secolele IV–V; marea dezvoltare a vechiului teatru chinez e legată de viaţa dinastiei Yuan (secolele XIII–XIV); cele mai renumite piese japoneze, aşa numitele *nô*, au început să ia fiinţă abia în secolul al XIV-lea; în Persia, mişcarea literară în care trebuie să încadrăm creaţia de teatru s-a produs în secolele IX–X, după cucerirea ţării de către arabi şi convertirea populaţiei la religia mahomedană.

Deopotrivă, putem găsi şi corespondenţe tematice. Teatrul antic indian este expresia unei civilizaţii rafinate, oglindind forme de viaţă ale unor medii aristocratice de tip feudal. În majoritatea pieselor chineze, drame ori comedii, apar deznodăminte fericite, cu implicaţii religioase, asemănătoare oarecum celor din miracolele occidentale: sufletele trec prin probele de foc ale diferitelor infernuri închipuite de mitologia naţională, dar nu rămân pentru eternitate aici, ci după expiraţie dobândesc putinţa unei vieţi senine. *Treazies*-urile – dramele vechi persane – au puncte comune cu miracolele şi misterele occidentale; ca şi acestea, aduc pe scenă evenimente importante de istorie religioasă, de regulă cu intenţii de predicaţie şi prozelitism.

Am inclus totuşi aceste forme de teatru în primul nostru volum pentru că găsim în ele o seamă de trăsături proprii antichităţii. Se pot face legături plauzibile între dezvoltarea teatrului hindus şi influenţe ori chiar imitaţii după teatrul grec, ca urmare a expediţiei lui Alexandru cel Mare. Farsele hinduse – despre a căror reprezentare se crede că, întocmai ca la greci, întregea spectacolele de dramă – dau viaţă unei umanităţi asemănătoare în bună parte cu cea din comediile lui Plaut: libertini, vicioşi, curtezane, hetaire, oameni fără căpătâi, paraziţi, intermediari, bufoni ş.a. Există în vechiul teatru chinez un anume paralelism de concepţie şi de procedee cu teatrul grec: îmbinarea aceloraşi elemente sugestive (cuvinte, gesturi, costume, muzică, dans), dialoguri alternând cu cântece şi mişcări ritmice, prologuri, personaje prezente permanent în scenă şi interpretând în felul corului antic evenimentele petrecute. În *treazies*-urile persane, influenţa dramelor antice este evidentă. Apare ideea destinului, ca valoare religioasă, şi ca implicaţie morală; eroii nu se pleacă în faţa fatalităţii de soartă, ci încearcă s-o învingă prin luptă, abnegaţie, înălţime de sentiment şi de judecată.

Într-adevăr, multe din manifestările amintite sunt contemporane cu repertoriile trubadurilor ori cu epoca lui Ludovic cel Sfânt (secolul al XIII-lea); am ţinut toţi seamă de faptul că în evoluţia culturală a popoarelor respective, în comparaţie cu dezvoltarea din Occident, aceste manifestări reprezintă stadii corespunzătoare antichităţii.

În orice caz, problema situării exacte a teatrului vechi oriental rămâne în discuţie. Soluţia la care ne-am oprit în lucrarea noastră este susceptibilă de amendări. Asupra teatrului în cauză cercetările de specialitate au încă multe cuvinte de spus. Mai cu seamă, sunt necesare studii cu caracter comparatist, pentru a se stabili cu precizie în ce măsură acest teatru s-a dezvoltat autonom, în cadrul unor condiţii aparte de istorie şi de cultură, şi în ce măsură trebuie privit într-un context mai mare, incluzând în el interferenţe de continente şi civilizaţii.

BCUIASI

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

CAPITOLUL VI

PRIVIRI ANALITICE ASUPRA TEATRULUI RELIGIOS

Se impune, după ce am trecut în revistă diferitele genuri de teatru religios, medieval, să procedăm la o nouă serie de analize, de astă dată privind ținuta literară, concepția dramatică, fondul psihologic și înfățișarea lor specifică.

1. Forma poetică

În general, dramele religioase erau compuse în versuri. Poeții medievali, cei identificați ca și cei anonimi, aveau afinități prozodice, probabil și sub influența familiarizării lor cu disciplinele scolastice: retorica, poetica, logica.

Predomină versul octosilabic. Se memora cu ușurință de către actori și putea să se imprime cu naturalețe în urechea ascultătorului. Acest vers, cu rimele lui plate, era cel dintâi dotat să exprime situații vii, simple și familiare, într-o notă sinceră. În rest, metrica medievală a încercat și alte formule.

În *Sfântul Ludovic*, discursurile personajelor înalte sunt compuse în versuri decasilabice, pentru ca astfel să redea ideea de grandoare, de solemnitate. În *Sfântul Cristof*, versuri ample alternează cu versuri de patru silabe, pe de o parte pentru colorarea ritmului, pe de altă parte pentru a se mijloci cupletelor ori refrenelor vioiciune și ingeniozitate. *Pasiunea* lui Gréban întrebuințează chiar și versuri de trei silabe: *Oo iray?; Que feray?; Que diray?;* – nu însă pentru a susține fondul acțiunii, ci mai mult pentru a crea momente de impresia muzicală sau de virtuozitate a vorbirii, capabile să introducă puțină variație în monotonia unor texte de mii și zeci de mii de versuri.

Întâlnim și ingeniozități de versificație, toate cu rost și justificare. De ce, anume, dialogul era în așa fel tăiat, încât ultimul vers al fiecărui cuplet să rimeze cu primul vers al cupletului următor? Procedeul venea în ajutorul actorului, când acesta avea de memorat texte lungi.

Variau, de asemenea, şi formele de stanţe. Principala menţiune se cuvine *trioletului*. Este o formă poetică specific franceză, trăgându-şi denumirea de la o triplă repetiţie prozodică: într-o strofă de opt rânduri versurile patru şi şapte sunt repetarea primului, iar versul ultim este repetarea celui de al doilea. În carierea ei poetică, această formă s-a dovedit aptă să exprime diferite aspecte ale gândirii lirice, fie cu notă meditativă, fie cu tendinţă ironică ori satirică. Poeţii dramatici medievali i-au intuit de la început această proprietate, canalizând-o în consecinţă. Avem confirmarea în faptul că aceşti poeţi întrebuinţau trioletul în special la începutul ori la sfârşitul zilelor, pentru a marca prin el pasajele patetice şi în genere pasajele care trebuiau să fie mai plăcute spectatorilor.

Rimarea e inferioară ritmului. Se întrebuinţau îndeobşte rime plate, cerându-li-se mai mult sonoritate decât învăluire artistică. Frecvent, întâlnim rima directă; găsim şi rimare încrucişată, dar mai rar. Monorima apare adesea; recunoaştem aici o influenţă, nu întotdeauna fericită, a baladelor (*Chansons de geste*).

Trebuie să preţuim, în această varietate de ritmuri şi de combinaţii prozodice, stăruinţa poeţilor dramatici medievali de a compensa prin formă vasta monotonie a subiectelor.

2. Implicaţia muzicală

Despre muzica menită să însoţească reprezentarea miracolelor şi misterelor dramatice deţinem referinţe mai puţin sigure, mai puţin organizate, decât în cazul dramelor liturgice. Ştim, însă, că în aceste manifestări partea muzicală era larg implicată. Ca instrumente principale amintim viola, trompeta şi orga. Textele muzicale erau de trei categorii: solistice, la unison, pe voci. Pasajele lirice, când nu se cântau propriu-zis, erau declamate cu acompaniament muzical. Muzica nu apărea ca simplu element adăugat, ci intra ca parte integrantă în substanţa spectacolului; de aceea, poeţii trebuiau să fie ei înşişi muzicieni.

Muzica întrebuinţată în marile spectacole religioase avea caracter complex. Reunea în ea elementele din mai multe direcţii: din cea practicată în catedrale şi universităţi, din repertoriile vaganţilor şi goliarzilor, din influenţe ale muzicii populare.

Catedralele şi universităţile scolastice aduceau, o dată cu tradiţia cântecului gregorian, străduinţa şi cuceririle lor în domeniul muzicii polifonice. Există dovezi de notare polifonică încă din secolele IX şi X; mişcarea se va defini în mod evident abia în secolul al XII-lea, rolul conducător în această privinţă revenind catedralei Notre-Dame de la Paris.

Influenţa muzicii populare se afirma pe mai multe căi. Începând din secolul al XIII-lea, întâlnim în oraşe corporaţii de muzicanţi populari; unele – de exemplu, „Frăţia sfântului Nicolae" întemeiată la Viena în 1288 – erau afiliate catedralelor, ceea ce însă nu le împiedica să includă în activitatea lor şi întinse repertorii laice.

Menţionăm, apoi, contribuţia vaganţilor şi a goliarzilor. Aceştia erau reputaţi autori şi interpreţi de cântece populare cu înţelesuri variate: cântece de tinereţe,

de primăvară, de dragoste, de petrecere, de ironie pe seama vieții studențești, de aluzii satirice la adresa conducătorilor de școli și biserici. Erau repertorii cu atât mai caracteristice cu cât deținătorii lor puneau în ele nu numai spontaneitate tinerească și spirit de emancipare, ci și știință muzicală propriu-zisă, dublată de cunoașterea regulilor de versificație savantă.

În mănăstiri, cântecul popular pătrundea prin mulțimile de pelerini. Se citează și cazuri în care mănăstirile întrețineau ele însele formații de cântăreți populari, pentru ca astfel să atragă un cât mai mare număr de credincioși. În catedrale, dezvoltarea polifonică a găsit în creația populară puncte de sprijin, iar în universități, se știe, muzica era înscrisă în quadrivium, ca disciplină obligatorie de învățământ. Documentele timpului arată că magiștrii și studenții cultivau și muzica profană, pe lângă cea religioasă. Abélard (mort în 1142), cu spiritul său larg, vedea în cântecul popular de dragoste un mijloc sufletesc de eliberare.

Nu avem suficiente informații pentru a ne da seama în ce măsură aceste elemente multiple se constituiau sau nu într-un sistem muzical unitar. Trebuie să admitem, însă, că și sub raport muzical, misterele dramatice însemnau sinteze ale timpului, așa cum e cazul pe plan literar.

3. Stilul

În genere, autorii de drame religioase erau buni versificatori, iar adeseori versificația lor era superioară stilului. Multora esențele propriu-zise ale poeziei le-au rămas străine.

Lectura textelor decurge greu. Trebuiesc eforturi de voință pentru a o duce la capăt. Autorii n-au întotdeauna destul discernământ în alegerea, concentrarea și gradarea materialului, potrivit importanței lui psihologice și artistice. Expresia e lucrată în grabă; răsare brutal, cu spontaneitate, ocolind filtrele gândirii și simțirii poetice. Apar, adesea, impurități și vulgarități. Licențele, libertățile de limbaj, obscenitățile, violențele de formulare nu trec prin cenzurare artistică. Fapte și situații, putând să fie formulate simplu, concentrat, cu mai mult adevăr și mai multă realitate, sunt supuse complicat, în formă excesivă. Un exemplu: când femeile merg să cumpere alifii cu care să îmbălsămeze trupul coborât de pe cruce, negustorul le indică nu mai puțin de șaizeci de droguri... Faptul n-are viață; la monotonia intrinsecă a textului se adăuga astfel și una dinafară.

În sentimentul vremii, textul artistic conta puțin; accentul principal cădea pe reprezentație, pe spectacol și pe substraturile propagandei bisericești. Manuscrisele nu făceau obiectul unor îngrijiri speciale; o dată reprezentația terminată, erau lăsate la voia întâmplării. E aproape un hazard, că texte de importanța *Pasiunii* lui Gréban s-au păstrat; alături de atâtea altele putea să se piardă și acesta.

Nici după inventarea tiparului situația nu s-a schimbat radical. Edițiile se pregăteau în grabă; librarii le publicau, fără să cunoască tot ce trebuia din știința cărții. Câteodată, mai mult decât însemnătatea literară a textului conta instrumentul de propagandă religioasă.

Proprietatea literară nu era încă definită nici ea. Sunt şi cazuri când autorii sau actorii nu aveau interes să li se publice textele, pentru ca diferiţii concurenţi să nu şi le însuşească. Dintre poeţi, nu toţi aveau o conştiinţă artistică propriu-zisă; mulţi se considerau meşteşugari sau – cum li se spunea în epocă – *facteurs*. Compuneau repede, cu tehnică, dar fără aspiraţii artistice. de aici, o mulţime de forme tulburi, de exprimări greoaie, de prolixităţi în gândire.

Existau, bineînţeles, şi calităţi. Găsim momente vii, cu intuiţie poetică şi prospeţime. Am amintit, anterior, despre predominanţa versului octosilabic. Era forma cea mai potrivită pentru a se aduce pe scenă o atmosferă de dramatism simplu, fecund, pe înţelesul spectatorilor medievali, stăpâniţi încă de naivităţi şi superstiţii. Textele ne pun adesea în faţa unui fond bogat, cu preocupări etice, cu o simţire patetică a datoriei umane, cu respect pentru frământările sufleteşti.

Sub raport strict literar, e greu să vorbim de capodopere propriu-zise. Mulţimea de încărcări, lungimi şi digresiuni, mai cu seamă dacă le-am raporta la regulile pe care Boileau avea să le formuleze într-un secol următor, poate să ne pară absurdă, grotească. Trebuie, totuşi, să ţinem seama de două serii de factori: de psihologia publicului din acea vreme, cu nevoia lui de bucurii simple şi de izbucniri spontane împotriva asupririi, şi de natura în sine a creaţiei dramatice.

Dincolo de ceea ce le impunea tutelajul ecleziastic, autorii înţelegeau să vină şi cu imagini ale vieţii comune, aşa cum aceasta li se arăta sub ochi. Vedeau în artă o copie a vieţii obişnuite, în care însă adesea nu reuşeau să distingă esenţialul de neesenţial. Mulţimile de spectatori simţeau la fel cu ei; erau fericite când în desfăşurările de pe scenă puteau să recunoască asemănări cu moravurile, limbajul şi înfăţişările obişnuite ale realităţii.

Şi încă o trăsătură caracteristică: tocmai în aceste lungimi şi abateri de la linia acţiunii se găsesc de fapt cântecele şi pasajele cu cel mai mult lirism, adevărate flori poetice, care prin ingenuitatea lor pastorală ori prin veselia lor neprefăcută presărau pe întinderea monotonă a predicaţiei scolastice puncte de lumină, de graţie, de emoţionare şi de întărire a sufletelor.

Ce înţelesuri, de pildă, să atribuim intercalării, printre pasajele grave ale *Învierii* lui Jean Michel, a unor versuri de bună dispoziţie ca acestea:

Margot s'est enamourée
D'un gracieux valeton...[1]

sau

Il eschaufe et nourit le corps
Qui plus en est joyeux et fors
Myeux en parle et devise...[2]

1 Margit s-a îndrăgostit / De un drăguţ om de nimic...

2 El (vinul, n.a.) încălzeşte şi hrăneşte trupul / Pe care-l face mai voios şi mai puternic / Mai bun de gură şi mai limbut...

Nu sunt doar momente de petrecere; e vorba, mai ales, de biruințe ale vieții, ale omenescului, ale izbucnirii libere, ale dreptului la puțină fericire.

4. Lipsa regulilor

Ce ne izbește dintr-o dată, la dramele religioase, e lipsa lor de reguli. Sainte-Beuve observă cu necruțare lipsa planurilor și deficiența spiritului de compoziție. Acțiunea era pusă să se dezvolte pe durate diferite, variind între un an și patru mii de ani. La fel, în ce privește locul: trecem ușor, fără nici o pregătire sau mijlocire prealabilă, dintr-un mediu într-altul. Faptul se repeta de zeci de ori, chiar în cursul unei singure reprezentații. Din loc în loc, după cum știm, apăreau pasaje apocrife. Critica, de multe ori, le-a privit cu neîncredere. Nu vedea în ele decât momente de divertisment, pentru a se veni în ajutorul spectatorilor obosiți de lungimea și monotonia textelor. Le socotea groteşti, puerile, de calitate artistică îndoielnică. Adevărul, însă, e altul. Prin aceste intercalări au căpătat glas stări de spirit și proteste ale epocii. Se prefigura prin ele o direcție profană, cu urmări interesante în cultură și în viața publică.

Diviziunea textului pe zile de reprezentație era făcută în mod arbitrar. Actorii jucau într-o zi atât cât puteau; nu se preocupau ca întreruperea să aleagă puncte-cheie sau etape logice ale acțiunii.

A compara teatrul medieval cu teatrul clasic poate fi o operație utilă, dar numai în anume limite. Drama clasică punea o problemă morală ce trebuia dezbătută și rezolvată de câteva personaje, într-o acțiune cu scene puține și concentrate. Atât pentru formularea problemei cât și pentru dezvoltarea ei, planul și legile de compoziție reprezentau condiții necesare. La dramele religioase, situația se schimbă. Misterele nu aveau de înnodat o acțiune; scenele nu se reclamau în mod logic unele pe altele; angrenarea episoadelor nu era ținută să urmeze o arhitectură anumită. Drama medievală avea de susținut o predicație, nu de analizat stări de conștiință și procese ale vieții. Se baza pe un fond convențional, îndeobște cunoscut, înscris în formule scolastice de la care nu se îngăduiau abateri. Înțelegem, deci, că în drama medievală nu era nevoie de limpeziri, de concentrări, de aduceri la esență; dimpotrivă, încărcările, excesele, încrengăturile stufoase, dogmele, convențiile și superstițiile erau binevenite.

Totuși, să nu absolutizăm această judecată! Misterele numără și pasaje închegate, concepute logic, conduse unitar. Oricum, află, în ele un personaj principal, spre care converg fapte și sentimente. Episoadele puteau fi reprezentate și singure; înseamnă că-și aveau unitatea proprie. De fapt, acele producții uriașe de câte 60–70 de mii de versuri, ca *Actele Apostolilor* sau *Pasiunea* lui Gréban, nu constituiau câte o singură dramă, ci enciclopedii dramatice, din care confreriile erau libere să reprezinte doar anumite părți, după necesitatea ori caracterul serbărilor și aniversărilor în cauză.

5. Amestecul tragicului cu comicul

Amestecul de tragic şi de comic era curent. N-am putea spune că faptul izvora dintr-o ideea anumită, cu atât mai puţin dintr-o concepţie de artă; se bizuiau mai degrabă pe un instinct al poeţilor, aplecaţi să redea imaginea vieţii obişnuite. Câteodată, abundenta intercalărilor comice, cu alunecările lor spre obscenitate şi violenţe de limbaj, putea să pară excesivă.

Această împletire de genuri, precum şi continua pendulare între real şi ireal pe care am întâlnit-o adesea, se înscria în psihologia vremii ca manifestări firești ale acesteia. Mulţimile medievale, lipsite în genere de bucurii, găseau în aceste izbucniri comice o supapă morală şi pentru moment un mijloc de eliberare spontană. O clipă puteau să-şi descarce prin ele acumulări de amărăciune, de sarcasm, de revoltă, de judecăţi refulate sau strivite în germene. Autorii, indiferent de proveniența lor, se simţeau mai aproape de reacţiunea populară decât de gândirea oficialităţii ecleziastice. Poate că tocmai în aceste introduceri lăturalnice se regăseau mai bine pe ei înşişi, cu sentimentul neprefăcut al artei lor. Mulţimile urmăreau spectacolele cu satisfacţie; în acele îngrămădiri de situaţii inegale şi incoerente reprezentate pe scenă aveau prilejul să recunoască contradicţii din jurul lor, cuprinzând în ele fapte la care erau puse să participe fără ca totuşi să le şi înţeleagă.

Însemnătatea acestor implicări comice şi profane e mare. Au dat impulsuri de seamă în constituirea teatrului laic; totodată, au indicat limitele peste care pentru moment teatrul profan nu putea să treacă. S-au dovedit dintru început atât de puternice şi de reale, încât biserica a înţeles că n-ar fi putut să le interzică, fără a trezi nemulţumiri şi reacţiuni ale simţirii populare.

6. Elementul miraculos

În compunerea dramelor religioase, intervenţia elementului miraculos era de rigoare. Notăm că acest element nu apărea pretutindeni la fel, răspândindu-se în fiecare dramă cu aceeaşi profunzime, ci urma de la caz la caz diferite succesiuni şi gradări de intensitate. Dacă în unele situaţii legătura dintre pământ, cer şi infern se făcea dintr-o dată, fără faze pregătitoare, în altele procedeul erau mai încet, mai discret, denotând simţul şi meşteşugul scenic al autorilor respectivi. În *Asediul Orléansului*, de pildă, partea de miraculos era minimă. Fiind în cauză dramatizarea unui eveniment contemporan, ale cărui înfăţişări reale puteau să stăruie încă în mintea multor spectatori, autorul şi-a dat seama că excesul de intervenţie supranaturală ar fi dăunat, micşorând în loc să înalţe faptele evocate. În misterul *Sfântului Ludovic* de Gringore, miraculosul nu apare de loc. Poetul a avut în vedere să compună mai mult o dramă istorică decât una religioasă; implicarea supranaturală, deci, n-ar mai fi fost la locul ei.

7. Personajele abstracte

Personajele la care ne vom referi în acest paragraf sunt mai mult de ordin scolastic decât religios. Prin ele, într-o notă factice, prezumţioasă, se încerca ilustrarea câtorva speculaţii politice şi filozofice, unele credincioase încă mentalităţii feudale, altele privind înspre apropiatele emancipări ale Renaşterii.

În *Procesul Paradisului* rolurile sunt distribuite între patru virtuţi fundamentale: Justiţia, Pacea, Adevărul, Mizericordia. În faţa tentaţiei, sfântul Fiacru este susţinut de Putere-de-Curaj (*Force-de-Courage*). Facem cunoştinţă cu personaje ce se numesc: Obstinaţie, Erezie, Biserică. În *Sfântul Ludovic*, apariţiile hieratice sunt înlocuite cu abstracţiunile. Chevallerie, Bon Conseil, Popullaire. În misterul *Trois Doms*, al cărui text ni s-a pierdut, erau acţionate personaje ca Soulas humain, Grâce divine, Confort divin ş.a.

Apariţia acestui fel de personaje coincide cu procesul de evoluţie înspre drama laică. Ne aflăm, încă, sub tutela cazuisticii scolastice. Câtăva vreme, poziţia acestor personaje va rămâne nedeterminată, oscilând între forma dramatică a misterului şi aceea a moralităţii (despre care vom vorbi mai târziu). Personajele abstracte reprezentau un progres faţă de cele hieratice. Acestea din urmă, prin linia lor conformistă, denotau o gândire subordonată bisericii şi teologiei oficiale. Celelalte, trecând pe planuri filozofice şi morale, vor marca o tendinţă de înnoire. De la imitaţii se tinde spre atitudini, de la implicaţii mistice spre elaborări raţionaliste; gândirea revelată e împinsă în umbră, lăsând ca în locul ei să apară una mai realistă, legată de fapte, de intuiţii şi de judecăţi umane. Faptul astfel constatat e caracteristic. În lumina lui, ne dăm seama că teatrul religios medieval n-a fost un teatru închis, legat cu rigiditate de o epocă şi o de o mentalitate anumită, ci a purtat în el germeni reali de evoluţie. Sunt germenii pe care teatrul profan îi va prelua, ca să-i dezvolte în forme şi manifestări superioare.

8. Celelalte personaje

Dramele medievale ne înfăţişează de regulă personaje principale şi personaje secundare. Precizăm, însă, că nu primele erau mai vii şi mai sugestive, ci celelalte.

Personajele principale – Isus, sfinţii, apostolii, martirii, convertiţii la credinţă, pocăiţii şi salvaţii prin „graţia divină" ş.a. – erau construite uniform, fără reliefuri şi deosebiri caracteristice. Apăreau încadrate în imagini şi tipare generice; semănau unele cu altele, adesea până la identitate. Puse în situaţii analoage, reacţionau întotdeauna la fel. N-am avea cum să le deosebim, cum să stabilim în cuprinsul lor ierarhii cu nuanţe şi gradări, cum să le personalizăm. Sunt în joc doar tipuri: tipul de apostol, de martir, de înger, de demon ş.a.m.d.

Iată, mai întâi, înfăţişarea fecioarei Maria. O apariţie liniştită, simplă, omenească. Plastic, am putea-o asemăna cu madonele vechilor maeştri germani, Wolgemut sau Lucas Cranach. Tristeţea pe care o putem recunoaşte pe chipul ei este tristeţea firească a unei mame pământeşti când îşi pierde fiul. În genunchi,

înecată în lacrimi, îl imploră ca prin puterea lui divină să-şi amâne martiriul „măcar cu o zi". Nu înfruntă situaţia ca o făptură cu puteri supranaturale, ca o femeie din popor, zguduită de suferinţe ce-i sfâşie inima şi îi macină rezistenţa fizică.

Figura lui Isus e cea mai convenţională din toate. Nici o personalizare, nici o mişcare spontană, neprevăzută. Se păstra în totul un tipic de scriptură, intrat în obişnuinţa comună.

E posibil ca spectatorilor medievali să le fi convenit această situaţie. monotonia de pe scenă corespundea cu forma lor de viaţă, cu gândirea epocii, cu instituţiile, cu starea de ignoranţă, cu psihologia de simplitate şi de conformism în care erau ţinuţi să trăiască. Există însă şi fapte care corectează această afirmaţie. Adesea publicul medieval n-a primit cu pasivitate formula oficială a bisericii; dovadă, felul cum diferitele lui reacţiuni au produs în zidul dogmatic al teatrului religios spărturi importante.

Cum se prezintă, în schimb, mulţimea personajelor secundare? Dintr-o dată peisajul se schimbă. Găsim aici mişcare şi varietate, decurgând deopotrivă din spectacolul vieţii de toate zilele. Recunoaştem, în amestecul lor: servitori, cerşetori, călăi, cântăreţi, negustori, vagabonzi, soldaţi, oameni de pe stradă ş.a. Toţi se mişcă viu, îşi arată firea lor adevărată, practică limbajul lor curent, se complac în glume şi bufonerii, se dedau cu voluptate unor clipe de evadare din rigoarea autorităţii şi a sfinţeniei.

Apare, în scenele de bufonerie, şi un personaj mai nou: nebunul. Îl întâlnim pentru prima oară în secolul al XV-lea. Inovaţia a prins repede, în scurtă vreme s-a generalizat. Cenzura, însă, făcea rezerve. În unele manuscrise rolul nebunului e scris de altă mână decât cea obişnuită; deducem că a fost inclus mai târziu, după obţinerea încuviinţării. Găsim şi texte în care rolul nu figurează propriu-zis; urma deci ca el să fie improvizat, în maniera cunoscută, de către actori specializaţi. Nu ştim, cu precizie ce cuprindeau intervenţiile personajului; presupunem însă că ele constau în demonstraţii tipice, au aluzii de actualitate, cu ascuţişuri satirice, de regulă pentru a stârni râsul.

Tot roluri comice, chiar bufone, reveneau şi diavolului. Mulţimile medievale, cu misticismul lor naiv şi simplu, aveau faţă de acest personaj şi porniri de râs, şi stări de teamă. Pe de o parte, diavolul apărea mereu ca un înfrânt; prin orice convertire, prin orice miracol, prin orice triumf al binelui, al adevărului sau al bunului-simţ, diavolul trebuia să se declare învins şi să se retragă ruşinat din scenă. Pe de altă parte, personajul nu înceta să acţioneze din umbră, răspândind teamă şi presimţiri întunecate. Spectatorii se amuzau să-l vadă intrând în scenă, cu mişcările lui repezi şi dezordonate, cu cornițele lui ilariante, cu faţa neagră şi lucioasă, cu rânjetele lui însoţite de clipiri dese şi nervoase ale ochilor. Bănuim, totuşi, că mulţi spectatori medievali, cu psihologia lor de copii, resimţeau în faţa acestor dese apariţii ale diavolului şi stări de îngrijorare; personajul le readucea în minte fabulaţii superstiţioase despre păcat, damnaţie şi infern.

În *Pasiunea* lui Gréban diavolul apare în rol tragic. Lucifer, „marele damnat", își exprimă deznădejdea în imagini puternice. „Nobleţea şi frumuseţea mea au devenit urâţenii; cântecul mi s-a transformat în plânsete, râsul în disperare, lumina într-o umbră întunecată, gloria într-o furie dureroasă, bucuria într-o tristeţe de neînlocuit..."

Dar aceasta e relativ rar. Apariţiile predominante erau cele comice. În ele, diavolul trebuiau să fie rând pe rând ridicol, burlesc, intrigant, gonit şi refuzat de toţi, luat în râs, eventual chiar de tovarăşii săi. El însuşi, până în cele din urmă, era silit să-şi recunoască nepriceperea.

Orbii, şi ei, erau puşi să îndeplinească tot roluri comice. Orbul, din *Învierea* lui Jean Michel cântă romanţe spirituale; în *Sfântul Bernard* un orb din naştere răspunde slugii care l-a vindecat: „Cum să te plătesc, când nu te ştiu şi nu te-am văzut vreodată? ; orbul din *Sfântul Martin* nu e prea fericit de vindecare, pentru că aceasta nu-i va mai îngădui să trăiască fără a munci etc., etc.[1]

Comicul creat prin aceste apariţii era un comic viu, natural, legat de viaţa şi de simţirea vremii, capabil să-i dispună pe spectatori la un râs sănătos, plin de sinceritate şi de francheţe.

Dar acesta e numai un aspect. Exista deopotrivă şi un comic medieval mai îndoielnic, lipsit de voioşie şi de limpezime. Se complăcea în situaţii şi manifestări dure, aproape sălbatice, amintindu-ne prin aceasta de lunga familiarizare a lumii feudale cu scenele de cruzime şi de violenţă.

În ceea ce priveşte personajul călăului, ne izbim de o ciudăţenie: un personaj odios, având de îndeplinit cel mai trist oficiu cu putinţă, pus însă ca în desfăşurarea generală a spectacolului să creeze situaţii comice. Călăii nu poartă nume sumbre, cum ne-am aştepta, ci nume vesele, pitoreşti, incitând din capul locul la bună dispoziţie: Hapelopin, Masquebignet, Humebrouet, Menjumatin etc. Execuţiile şi martirajele erau reprezentate larg, pe îndelete, în ton de mare spectaculozitate; călăii erau cu atât mai în rolul lor cu cât administrau chinurile mai lent, mai savant şi mai sălbatic. Îndeplinindu-şi atribuţia, trebuiau să pară veseli şi mulţumiţi. În chiar cele mai penibile momente ale îndeletnicirilor lor erau puşi să facă reflecţii răutăcioase ori glume macabre: „Am să te fac cardinal" – i se spune victimei, în momentul când trebuia să i se aplice lovitura fatală.

9. Planul de compoziţie

Cele mai multe mistere debutau printr-un prolog. Chiar când nu făcea parte integrantă din cuprinsul acţiunii, acesta îndeplinea în desfăşurarea generală a spectacolului funcţiuni importante.

Prologul mai purta numele de *protocolle* sau *portocolle*. Era rostit, fie de către un actor special, fie uneori de însuşi autorul textului, fie de către conducătorul spectacolului (*menuer du jeu*), asemănător regizorului de astăzi.

1 Putem presupune că această întrebuinţare comică a orbilor denunţa şi unele apucături şarlatăneşti; altminteri ar părea ciudat ca o asemenea infirmitate să devină obiect de râs şi satiră.

În primul rând, prologul anunța subiectul dramei și îi rezuma momentele principale, pe înțelesul tuturor. Teatrul medieval nu ținea să surprindă, să pregătească finaluri aparte, să ducă la deznodăminte neașteptate. Totul era prevăzut: nu se întâmpla nimic peste ceea ce se putea ști dinainte, prin respectarea textelor sfinte, a legendelor și a temelor de predicație.

Se urmărea, apoi, ca spectatorii să fie aduși într-o stare convenabilă de atenție, pentru a urmări reprezentația. Publicul medieval nu avea disciplina celui grec din perioada clasică. Era un public inegal, aspru, adesea fără discernământ, confundând cu ușurință latura gravă a spectacolului cu cea comică. În plus, aceste reprezentații dramatice erau prilejuri în care poporul medieval se putea manifesta mai liber, într-un fel prin care să uite sau să se răzbune de apăsările la care era supus în viața lui de toate zilele. În genere, disciplina spectatorilor lăsa de dorit. În prologul *Învierii*, Jean Michel, spune răspicat: „Dacă în cursul jocului vreunul din voi se plictisește și simte că devine neliniștit, eu îl sfătuiesc să plece și să-i lase pe ceilalți în pace".

Îndemnuri de acest gen apar și în cuprinsul textului, prin diferite intercalări. Câteodată, aceste intercalări încercau să facă un apel liniștit la simțul de ordine al spectatorilor; alteori, se cerea tăcere, prin promisiuni de binecuvântări divine pentru cei cuminți. Bănuim că pentru moment liniștea se restabilea; curând, însă, publicul începea să râdă din nou, să-și dea cu coatele, să vorbească tare, să facă reflecții libere, să nu-și mai ascundă fie oboseala, fie plictiseala, fie dorința predominantă de amuzament. Se recurgea atunci la artificiile pregătite din vreme.

Textele aveau lungimi diferite, variind între câteva sute și câteva zeci de mii de versuri. Împărțirea pe zile, din text, nu putea să corespundă întotdeauna condițiilor practice ale reprezentării. De aceea, se ajungea la trunchieri și expediente; o zi de reprezentație cuprindea cât să rostească actorii și cât putea să rabde publicul. Existau mai multe feluri de epiloguri: unele așezate între episoade, cu scopul de a rezuma conținutul zilei jucate și de a vesti pe acela al zilei viitoare, altele pentru a încheia ciclul. Găsim în ele redactări simple, pe măsura naivității comune din psihologia vremii: „...aceia care ar vrea să vadă jucându-se pe scenă *Învierea*, să se reîntoarcă aici, fără zăbavă, mâine dimineață...". Întâlnim și anunțări cu notă de reclamă, de stimulare senzațională a curiozității: „... mâine Langres va avea război, Didier va primi moartea, călăul va zăcea mort la pământ, iar Croscus va fi sfărâmat..."

Epilogul care încheia reprezentarea misterului era mai substanțial. Avea de regulă înfățișarea de predică (*sermon*). Se pare, totuși, că nu era rostit de un cleric, ci de un autor specializat sau poate de însuși conducătorul jocului. În spațiul larg al piețelor și pe treptele din fața catedralelor, numai un actor adevărat putea să domine situația, prin glasul, gestul și tehnica lui profesională.

Existau și epiloguri-cuplete, trebuind să fie rostite rând pe rând de către personajele participante la încheierea acțiunii. În *Miracolul Sfântului Nicolae*, de pildă, cupletele erau rostite de către personaje ca acestea: grefierul, creștinul, evreul, Mathatiel, primul sergent, al doilea sergent și secretarul (*chartier*). Se sublinia

ideea cuprinsă în fondul acțiunii; uneori se rosteau și cuvinte de glorificare pentru personajul-erou.

10. Anacronisme

Misterele medievale nu s-au preocupat să redea adevărul istoric. Pentru predicația urmărită de biserică prin teatru, respectarea acestui adevăr nu prezenta interes. De aceea, anacronismele abundau; stăruiau în voia lor, într-un amestec când ciudat, când pitoresc, de naivitate și ignoranță. Iată, în această privință, câteva exemple:

Împăratul August traduce în romană o inscripție latină (*Nativitatea*, manuscrisul din biblioteca Sainte-Geneviève); un tânăr din antichitate, în vremea împăratului Maximian, studiază pe... Boccaccio (*Viața sfintei Barbe*); în predicile sale sfântul Pavel anunță gloria Universității din Paris (*Miracolul sfintei Genevieva*); noțiunea de păgân e confundată curent cu cea de musulman; se vorbește despre „artileria" bine întocmită a împăratului Dioclețian (*Misterul sfântului Quentin*); în textele sale, Arnoul Gréban amintește de „nebunii" de la curtea lui Irod; localitatea Langres este atacată în secolul al V-lea cu „arme de foc", așa-numitele *bastons à feu* (*Misterul sfântului Didier*) etc., etc.

Faptele impun oarecare comentarii. Arnoul Gréban, „bacalaureat în teologie", era un om instruit. E greu să admitem că a făcut asemenea greșeli din ignoranță. Ca el, și alții. Adevărul e că în mentalitatea generală a vremii corespondențele istorice nu reprezentau o utilitate, care să polarizeze în jurul ei preocupări și atenție. Nici publicul mare și nici spiritele cultivate nu se sesizau de aceste anacronisme. Totul era ca împrejurările reprezentate pe scenă să aibă asemănări cu situațiile locale întâlnite în viață. Psihologia publicului medieval își are trăsătura ei aparte. Cerea teatrului să-i procure satisfacții imediate, și anume satisfacții care să răspundă fără ocoluri judecăților ei simple, făcute după cum știm din amestecuri brutale de misticism și realitate.

Pe de o parte, publicul aștepta să vadă pe scenă evenimente extraordinare, capabile să-l emoționeze profund; pe de altă parte, cu lipsa lui de instrucție și cu acea brutalitate caracteristică pe care i-o întrețineau moravurile și instituțiile epocii, simțea nevoia ca textul să-i dea imagini cunoscute, cu oameni obișnuiți, cu situații luate din viața de toate zilele, cu înfățișări curente, cu limbajul obișnuit al străzii, într-un cuvânt, cu libertăți în care să se simtă ca în elementul său.

11. Oglindirea vieții și a moravurilor

Găsim în textele misterelor importante zugrăviri de moravuri contemporane. Cronicile timpului nu amintesc nicăieri despre chipul vieții de toate zilele; misterele, în schimb, ne aduc în această privință relatări ample și sugestive. Ne sunt înfățișate raporturile de familie, cele dintre soți, dintre părinți și copii. Găsim imaginea străzii, cu mulțimile ei caracteristice de cerșetori, de vagabonzi și de oameni fără căpătâi. Pătrundem în detalii ale vieții de lume, ale modei în îmbrăcăminte, ale

luxului şi cochetăriei feminine, ale dorinţelor vanitoase de voluptăţi şi străluciri mondene. Simţim un anumit gust al timpului pentru glume şi apucături cancaniere.

Găsim, deopotrivă, un tablou plin şi instructiv despre instituţiile vremii şi modul lor de funcţionare. Dreptul de azil, mai cu seamă, ne este înfăţişat pe larg. Litigiile judiciare sunt puse să se petreacă în cer după o procedură complicată, în care recunoaştem punct cu punct pe cea practicată în tribunalele epocii, cu preferinţele acestora pentru dezbateri lungi, pedante şi complicate.

În acelaşi tablou putem cuprinde şi diferitele proteste ori zugrăviri de un ordin mai general, capabile să ilustreze filozofia socială şi filozofia practică a vremii. Săracii, de regulă, erau pictaţi în culori frumoase; e în aceasta şi un semn de umilinţă devotă, şi o formă de satisfacţie acordată celor apăsaţi şi dezmoşteniţi. În schimb, nobilimea şi clerul sunt privite mai cu asprime. Adevărul e că teatrului medieval nu i-a lipsit înţelegerea situaţiilor pregătitoare ale Reformei şi ale Renaşterii. Deşi suntem în plin ev mediu, cu o funcţionare încă severă a regulilor feudale, rangurile de noblețe şi demnităţile sociale nu mai beneficiază de un respect sacrosanct; întâlnim adesea rezerve, ironie, chiar şi asprime. Observăm că bogăţia trezea critici, reţineri, câteodată şi condamnări.

12. Aluzii şi reminiscenţe clasice

Găsim, în diferitele dezvoltări ale miracolelor, şi unele includeri clasice. Adesea, acestea apar sub formă de anacronisme. Numele lui Aristotel e citat în mod arbitrar. Anumite personaje biblice au în ele reminiscenţe mitologice. În Învierea lui Jean Michel există un personaj evanghelic care ne aminteşte de Orfeu; în ziua a doua din *Misterul sfântului Didier* apare numele lui Sallustius. Împrumuturile din Cicero, Ovidiu şi Virgiliu sunt frecvente. În *Miracolul sfintei Genevieva* ni se traduc versuri din poeţi latini; în Actele Apostolilor descrierea palatului este făcută într-o notă mai aproape de *Metamorfozele* lui Ovidiu decât de fabulaţia biblică. Scenele pastorale din misterele *Nativităţii* cuprind versuri ce amintesc despre nimfe, driade, Mercur, giganţi, oreade, Câmpiile Elisee ş.a. Tot în *Actele Apostolilor* se vorbeşte despre „Phebus, care în mantia lui purpurie a părăsit cortul aurit pentru a se scălda în mare cu Thetis" (*„pour se baigner avec dame Thetis"*), despre „gâştele care au salvat Capitoliul", despre „Mercur care m-a condus în faţa lui Dumnezeu" ori despre „meşteşugul lui Morfeu".

Ne aflăm într-o epocă în care Renaşterea începea să se contureze. Trebuie să admitem, totuşi, că aceste aluzii clasice ţineau şi de trăsături medievale. Amintirea antichităţii n-a apus niciodată cu totul. Spiritele cultivate ale epocii – poeţi, istorici, teologi, preoţi, călugări – îşi constituiau adesea un titlu de mândrie din a pune în manifestarea lor imagini, înţelesuri şi colorituri ale civilizaţiei antice. Era firesc ca autorii de mistere să se numere şi ei printre aceştia.

13. Semnificații generale

În teatrul medieval, paralel cu destinația lui religioasă, a funcționat și una comică. Publicul vremii ținea să se și amuze. Altminteri n-am putea să ne explicăm prezenta atâtor interludii, cu personaje bufone, aluzii contemporane, cântece, cuplete vesele și atât de frecvente momente licențioase. Felul de a simți și de a gândi al acestui public își avea reacțiunile sale proprii. Nu este exclus, de pildă, ca o seamă întreagă de situații, care azi ar putea să ne apară bufone sau scandaloase, să fi reprezentat pentru spectatorii din secolele XIV–XVI momente de cutremurare. Erau în cauză suflete naive, stăpânite de teamă sau de stări perplexe, simțind ca atare nevoie de fabulații tari, cu linii și culori violente. Împreună, aceste suflete formau în epocă un public aparte, caracteristic iubitor de acțiuni brutale, de spectacole cu alternări de tragic și de grotesc, de scene comice, de caricaturi ale unor fapte ori de situații extreme, unele din acestea capabile să încordeze nervii până la paroxism, altele să-i destindă în hohote de râs.

Pe de o parte, avem un râs spontan și zgomotos, semnificativ prin aceea că a sprijinit dreptul mulțimilor la emancipare; pe de altă parte, un râs edificator, cu puterea de a impune cugetelor elemente de ameliorație morală.

Ce va fi resimțit spectatorul medieval, care, privind pe scenă cum dracii veneau să recolteze pentru sumbra lor inspirație suflete omenești, cu nefericiții căzuți în tentație erau înghițiți de gura deschisă a infernului, cum din adâncimile acestuia răzbăteau vaiete dureroase și se vedea ieșind fum de pucioasă arsă? Într-un fel, s-a emoționat. Faptul îi deștepta judecata, îl obliga la reflecții morale, îl ajuta ca prin perdeaua de superstiții de care era înconjurat să se întrebe despre sine, despre viață, despre îndatoririle lui ca om.

BCU IASI CENTRA

CAPITOLUL VII

ORGANIZAREA ŞI REPREZENTAREA SCENICĂ A DRAMELOR RELIGIOASE

SFÂRŞITUL TEATRULUI HIERATIC

Reprezentarea scenică a misterelor era o acţiune vastă şi complicată, pentru care trebuia să se pună în mişcare, din vreme, un întins aparat de mijloace. Vom încerca să reconstituim aceste mijloace, în datele lor de bază şi în funcţionarea lor generală. Vom avea în vedere mai ales manifestări din Franţa, pentru motivul că în această ţară teatrul religios medieval a cunoscut forma sa cea mai cuprinzătoare.

1. Patronarea spectacolelor

Gustul medieval pentru teatru cuprindea aproape întreaga societate a vremii. În susţinerea şi organizarea reprezentaţiilor erau implicaţi factori numeroşi, din diferite straturi sociale: consilii comunale, corporaţii meşteşugăreşti, confrerii de actori, autorităţi ecleziastice şi cler de rând, demnitari municipali, regi şi principi, cetăţeni obişnuiţi.

Până în secolul al XII-lea activitatea de teatru s-a aflat exclusiv pe seama clerului. târziu, în secolele XV–XVI, când semnele de secularizare s-au înmulţit şi când spectacolele trecuseră aproape în întregime sub direcţie laică, biserica încă încerca să-şi spună cuvântul prin sfaturi, directive, iniţiative sau diferite exigenţe.

Există cazuri în care patronarea reprezentaţiilor a revenit regilor şi principilor. Numărul acestora nu e prea mare. E vorba mai mult de un gest protocolar decât de o solicitudine vie şi reală faţă de ideea de teatru. Sunt mai numeroşi monarhii indiferenţi decât acei cu interes şi bunăvoinţă pentru teatru. Cazurile unui Carol al VI-lea, cel care în 1402 a dat celebrele scrisori prin care a fost omologată *Confreria Pasiunii*, al unui Ludovic al XII-lea care a încurajat teatrul comic sau al unui René

cel Bun (rege al Siciliei, duce de Anjou şi conte al Provenţei) care a ţinut să treacă drept patron al artei dramatice, sunt izolate. Participările regilor la reprezentaţiile comune, destinate maselor, se pot număra pe degete; monarhii veneau mai mult la reprezentaţii de cerc închis, în cadrul mănăstirilor de seamă.

Cât priveşte pe marii seniori, patronarea acestora a fost şi mai ştearsă. Exemplul unui Gilles de Rais, mareşal al Franţei, care a ordonat construirea de teatre pe diferite pieţe publice şi s-a ocupat el însuşi de organizarea mai multor reprezentaţii, n-a avut imitatori. De ce acest boicot în rândurile seniorilor? Fără îndoială că intercalările comice din cuprinsul reprezentaţiilor nu le conveneau, chiar dacă pentru moment lăsau impresia că acestea îi amuză. Aceste intercalări îi puneau în cauză, satiric. Mai intervenea şi rivalitatea dintre nobili şi municipalităţi, în măsura în care acestea revendicau reprezentaţiile de mistere ca o mândrie a lor.

Într-adevăr, principala strălucire a reprezentaţiilor religioase s-a sprijinit pe zelul municipalităţilor, în lupta lor continuă cu nobilimea. Aşa cum aceste municipalităţi se întreceau în a ridica în cetăţile lor catedrale impunătoare, tot aşa ţineau ca şi reprezentaţiilor de mistere aflate sub patronarea lor să le dea străluciri unice. Îşi constituiau din această voinţă un instrument de acţiune împotriva nobilimii, în oarecare măsură şi împotriva bisericii. Organizarea spectacolelor se bucura de importante subvenţii municipale, câteodată capabile să acopere întreaga cheltuială.

Menţionăm, în aceeaşi ordine de idei, confreriile şi corporaţiile. Viaţa teatrului medieval le datorează mult. Nu putem stabili, cu exactitate, în ce măsură au sprijinit teatrul din convenţie faţă de biserică sau pentru propriu lor prestigiu. Ce interesează e să ştim că prin ajutorul şi iniţiativele lor reprezentaţiile de miracole şi mistere au însemnat în viaţa oraşelor medievale momente memorabile.

Precizăm, în sfârşit, că reprezentaţiile au avut câteodată şi sprijinul unor particulari. E vorba de bogătaşi care aspirau la demnităţi publice, preocupaţi ca prin aceste organizări de teatru să devină populari.

2. Cenzurarea textelor

Cei mai mulţi autori de mistere au rămas anonimi. Cunoaştem doar optsprezece nume, dintre care numai câteva de poeţi adevăraţi. Ceilalţi erau mai mult nişte meşteşugari, furnizori de texte compuse şi livrate la comandă, fără vibrări şi participări poetice reale.

O dată în posesiunea textului, organizatorii reprezentaţiilor trebuiau să se asigure de aprobarea lui, adică de viza cenzurii oficiale. Iniţial exista doar o cenzură a forurilor ecleziastice; cu timpul s-a adăugat şi o cenzură laică, a regelui. Rigorile procedurale se înmulţeau, înăsprindu-se. Uneori, cele două cenzuri se puneau de acord; alteori, se iveau disensiuni şi conflicte, mai cu seamă în chestiunile de precădere. Când antreprenorii de reprezentaţii au încercat să eludeze cenzura, au fost sancţionaţi cu amenzi şi închisoare. De aceea, nu mai începeau pregătirile până nu obţineau autorizaţia cuvenită, aşa-numita *licentia ludendi*.

Cenzura ecleziastică se exercita prin episcopi şi doctori teologi; cea laică, prin funcţionari sau oameni de încredere ai regelui. Prima îşi propunea să asigure paza credinţei catolice, în special împotriva Reformei, cealaltă avea în vedere latura politică. Cu privire la partea de moravuri, ambele cezuri păreau mai tolerante. Precizăm, însă, că această toleranţă provenea din neputinţa celor două foruri tutelare de a lupta cu revărsările sarcasmului popular.

3. Actorii: amatori şi profesionişti

În primele timpuri, jocul actoricesc era asigurat prin personal clerical. Mai târziu, când reprezentaţiile s-au mutat din incinta bisericii pe scările din faţa portalelor sau în pieţele publice, s-a simţit nevoia de actori mai autorizaţi, mai apţi să susţină jocul dramatic. În secolele XII–XIV s-au recrutat actori din membrii *puy*-urilor. În secolele XV–XVI, prin generalizarea spectacolelor, s-a trecut la o încadrare actoricească mai sigură, mai specializată. În această direcţie, apariţia confreriilor a marcat un pas hotărâtor.

Existau încă din vechime trupe ambulante de actori, formate din histrioni, jongleri sau menestreli, care îşi câştigau pâinea cu diferite repertorii comice. Lumea de pe stradă primea farsele, jocurile şi cântecele lor cu mulţumire. În toiul atâtor oprimări medievale – războaie prelungite, expediţii la depărtări mari, apăsări şi claustrări de tot felul – acţiunea acestor actori era binevenită pentru a descreţi frunţile şi a crea bună dispoziţie. În ce fel de la aceşti actori vagabonzi s-a ajuns în dramele de mai târziu la interpreţi de personaje serioase (*joueurs de personnages*), este un proces ale cărui etape rămâne încă să fie stabilite.

Ne referim, mai întâi, la actorii amatori. Unii erau oameni fără căpătâi, disponibili, bucuroşi să primească roluri sau să intre în figuraţie, cu atât mai mult cu cât obţineau astfel şi mici venituri, firimituri din subvenţiile acordate reprezentaţiilor de către municipalităţi sau seniori. Chiar dacă jucau mult, în piese grave sau comice, nu erau socotiţi drept actori propriu-zişi. Deducem aceasta din expedientele şi artificiile la care recurgeau de obicei în căutarea de profituri băneşti.

Aflăm printre ei şi persoane „onorabile", aparţinând unor categorii sociale constituie: cler, seniori, magistratură, particulari înstăriţi. Nobilimea păstra o rezervă, pornită din prejudecăţi feudale şi din teama de a nu face concesii mulţimilor. Totuşi, în unele texte se indicau rolurile ce urmau să fie repartizate nobililor.

Burghezia figura mai cu seamă prin avocaţi şi legişti, cărora li se distribuiau roluri grele şi de prestigiu. Se urmărea ca importanţa textului să corespundă cu situaţia socială a interpreţilor. Micii burghezi, în rândurile cărora se găseau talente vii şi entuziaste, dădea cel mai numeros contingent de actori amatori.

Clerul a continuat să participe – bineînţeles cu limitări de rigoare – chiar şi după trecerea reprezentaţiilor sub conducere laică. Găsim pe listele de actori ale vremii nume de preoţi şi călugări. Există cazuri când rolul lui Cristos era încredinţat unor personalităţi din ierarhia ecleziastică.

Ni s-au păstrat referiri semnificative despre zelul unora dintre aceşti artişti amatori. în 1437, la Metz, un oarecare Nicolle, în scena răstignirii, a fost la un pas de „a i se opri inima"; un altul, Johan de Minney, în rolul lui Iuda, şi-a prelungit atât de mult jocul în scena spânzurării, încât a fost readus la viaţă doar cu greu, „frecându-i-se trupul cu oţet şi alte substanţe".

Multă vreme, femeilor nu li s-au încredinţat roluri; personajele feminine erau interpretate de către efebi cu vocea încă neformată. Cu timpul, interdicţia a slăbit. În secolul al XVI-lea, apariţiile feminine s-au înmulţit, spre satisfacţia publicului, mulţumit ca în rolul mamei îndurerate să găsească astfel mai multă emoţie şi autenticitate.

Notăm că interdicţia amintită privea mai cu seamă reprezentaţiile de mistere dramatice, nu şi celelalte reprezentaţii, în speţă cele organizate cu prilejul primirilor de personaje importante. E o situaţie curioasă: pe de o parte, nu se îngăduia femeilor să interpreteze pe scenă roluri de sfinte şi de martire; pe de altă parte, se admitea ca ele să apară în tablourile alegorice (uneori în atitudini lipsite de pudoare) sau să figureze în scene mitologice, cu îmbrăcăminte sumară de sirene ori de alte personaje păgâne. Aceasta ne indică mai mult o interdicţie canonică decât o chestiune de competenţă actoricească.

În diferite oraşe de provincie reprezentarea misterelor era socotită ca eveniment. Punerea în scenă începea din vreme, trezind astfel mişcare în liniştea monotonă a acestor oraşe. Paşnicii locuitori ai burgurilor resimţeau apariţia lor în roluri răsunătoare cu măgulire. Se ajungea câteodată la adevărate adjudecări ale rolurilor mai importante; ele reveneau acelora care promiteau sume mari confreriilor sau antreprenorilor de spectacole. Cel mai scump rol era acela al regelui; urmau, în ordine descrescândă, rolul reginei, al principelui moştenitor, al principesei moştenitoare, al marelui comis, al conetabilului, al cancelarului, al paharnicului, al aghiotantului regal ş.a. Se plătea şi pentru rolurile mici, până la figuraţie: cavaleri, domnişoare de onoare, soldaţi, servitori ş.a. Persoanele admise se obligau să-şi procure costumul. Repetiţiile erau obligatorii; întrucât actorii aveau de învăţat pe dinafară sute şi mii de versuri, ele durau luni întregi şi cereau eforturi susţinute. Neîndeplinirea angajamentelor era sancţionată cu blam public şi amenzi.

Rolurile de frunte din misterele dramatice comportau riscuri mari şi grele. Conducătorii de spectacole nu aveau destulă ştiinţă şi metodă scenică pentru a uşura munca şi încordarea actorilor. Răstignirile pe cruce erau aproape răstigniri adevărate. Avem de-a face cu un realism simplist, concepând să dea faptelor reprezentate proporţiile şi contururile lor naturale. Actorul din scena răstignirii era suit gol pe cruce şi obligat să rostească în această poziţie sutele de versuri ale textului. Meşteşugul rudimentar al maşiniştilor nu ajunsese la trucaje salvatoare. Scenele de tortură erau conduse grosolan; până la sfârşit extenuau şi pe călău şi pe martir. Se petreceau şi accidente penibile, când actori supuşi la asemenea încercări îşi pierdeau cunoştinţa pe scenă. Rolurile personajelor care apăreau în diferite vârste ale vieţii lor erau distribuite la mai mulţi actori.

Actorii practicau o artă scenică relativă. Dicțiunea, oarecum cântată, amintea de începuturile muzicale ale dramei. Mai mult se psalmodia decât se recita. Nuanțarea lăsa de dorit. În ce privește mimica, dominau extremele: ori poze solemne, înghețate, ori alunecări în grotesc.

În genere, teatrul religios a fost jucat de amatori. Faptul s-a menținut până la sfârșit, chiar și în cadrul confreriilor, inclusiv *Confreria Pasiunii*; menționăm că membrii acesteia erau legați de teatru, fără însă a face din acesta o profesie propriu-zisă.

Apariția actorilor de profesie datează încă dintr-o perioadă medievală îndepărtată, însă numai pentru repertorii comice. Despre actorii pregătiți pentru un teatru mai constituit, așa-numiții *joueurs de personnages*, există mențiuni abia în secolul al XV-lea. Un edict din 3 iunie 1398 al judecătorului din Paris, împotriva unei companii burgheze de artizani, interzice „jocurile de personaje în manieră de farse, de vieți de sfinți și altele". Deducem că acești actori jucau și teatru serios, nu numai comic. Începând din prima jumătate a secolului al XVI-lea, avem informații mai certe. Ni se semnalează existența unor trupe de actori mai constituite, specializate deopotrivă în reprezentarea de mistere (li se spunea „istorii" sau „tragedii"), farse și moralități. E vorba de trupe ambulante, cu viață grea și precară. Trebuiau să lupte neîncetat cu măsurile ostile ale municipalităților, ale autorităților, ale Parlamentului ori ale forurilor ecleziastice. Când era cu putință, spectatorii anonimi le ajutau să eludeze aceste măsuri. Autorizațiile se căpătau cu greu, pe timp limitat, întotdeauna cu rezerva anulării inopinate. Se cerea să se evite aluziile politice, criticarea moravurilor ecleziastice, glumele licențioase, situațiile ambigue. Practic, însă, multe din aceste condiții nu se mai respectau. Se simțea, prin aceasta, că viața misterelor era pe sfârșite. Poporul, din ce în ce mai câștigat de teatrul laic, nu-și mai simțea față de ele obligații aparte. Puterea politică, și ea, nu ținea să le prelungească o existență scolastică și medievală. Biserica, din alt punct de vedere, se alia deopotrivă acestor tendințe; se temea, anume, ca prin perpetuarea reprezentațiilor de mistere să nu pună încă o armă în mâna Reformei.

4. Confreria Pasiunii[1]

Un timp, reprezentarea de mistere s-a aflat pe seama unor asociații trecătoare. Ele se constituiau prin stări de pietatate sau din considerente subordonate practicii religioase; de cele mai multe ori, însă, intenția lor era să fie pe placul orașelor, organizându-le spectacole de divertisment. După reprezentații, se dizolvau. Asociații mai statornice, între care cea mai de seamă e *Confreria Pasiunii*, vor apărea mai târziu.

Confreria Pasiunii se numără printre cele mai vechi companii de actori din evul mediu. La început se compunea din burghezi și gentilomi, nu și din pelerini, cum s-a crezut multă vreme. Era mai mult decât o întovărășire de jongleri și menestreli profesioniști; membrii ei țineau să marcheze această distincție, ca un

semn de superioritate socială. Femeile nu erau admise; interdicția a durat până către sfârșitul secolului al XVI-lea, în Renaștere.

Primele indicii datează din 1398. Din conflictul cu judecătorul din Paris, amintit mai sus, compania de actori a ieșit victorioasă. Magistratura încercase să se opună la instituirea unui teatru permanent. Se temea ca generalizarea și statornicirea reprezentațiilor să nu provoace în viața cetăților acte de dezordine ori de emancipare ale mulțimilor. Scrisorile patente din 1402 au pus capăt acestei lupte cu magistratura. Prin ele, o dată cu denumirea ei oficială, Confreria Pasiunii a căpătat și o seamă de libertăți fără precedent. Actul era redactat într-un stil de considerație. Instituția, recunoscută acum cu titlu perpetuu, primea autorizarea de a reprezenta drame religioase, indiferent la ce date, la Paris și în împrejurimi. I se acordau facilități pentru organizarea de repetiții; i se asigura sprijinul organelor judiciare și polițienești; primea garanții împotriva eventualelor vexații din partea autorităților; în genere, i se statua dreptul de a se dezvolta în libertate. În aceste scrisori date de Carol al VI-lea, se află de fapt actul de naștere al teatrului francez.

Investită cu o asemenea autorizație, Confreria s-a mutat de la Saint-Maur la Paris, stabilindu-și sediul la biserica Trinității. Reprezentațiile se dădeau în localul unui spital învecinat, într-o sală construită cu două sute de ani înainte pentru pelerinii lipsiți de mijloace. Reprezentațiile s-au impus treptat, aducând asociației favoarea publicului. După diferite popasuri, timp de mulți ani în șir, Confreria s-a stabilit la Hôtel de Bourgogne, unde va rămâne până la desființarea ei.

Prestigiul dobândit îi ajuta să influențeze și repertoriile; indica, anume, ce și cum să se compună. Avea în posesiunea ei manuscrise importante. Ca pivot al repertoriului său a ales *Pasiunile*. Dădea astfel dovadă de simț practic, întrucât era tema care putea să furnizeze cele mai multe situații dramatice și să capteze cele mai multe sufragii populare.

De activitatea Confreriei se leagă în teatrul medieval câteva inițiative caracteristice. În centrul lor se află curajul de a se reprezenta pe scenă, în zile consecutive, mistere lungi de zeci și mii de versuri.

Un timp, Confreria s-a menținut cu strictețe la repertoriul sacru. După aceea, sub impulsul cerințelor populare, își va modifica acest caracter. A lăsat, mai întâi, ca intercalările comice să devină mai abundente și mai libertine. După aceea, a consimțit să ofere publicului și farse în regulă, detașate de corpul misterelor. A cerut în acest scop și colaborarea companiilor comice *Basoche* și *Enfants sans souci*; râsul, licența și divertismentul au măcinat treptat textul religios.

După zilele de glorie au venit însă și zile grele. Atât nobilimea cât și biserica, dându-și seama că prin noile ei orientări Confreria nu mai putea să le aducă servicii, au început s-o persecute. Asistăm la manifestări de opoziție în Parlament. Procurorul general formulează împotriva ei rechizitorii vehemente. Membrii Confreriei sunt acuzați de ignoranță, de vulgaritate și de impietate. Li se contestă aproape totul, chiar și înțelegerea elementară a meșteșugului actoricesc: n-au intonație, nu redau înțelesul exact al cuvintelor, au gesturi stângace, nu știu să alterneze rostirea cu

pauza ş.a. Sunt consideraţi oameni de condiţie infamă – proveniţi din negustori, meseriaşi sau calfe – nedemni să reprezinte pe scenă personaje şi situaţii sacre. Organizatorii sunt învinuiţi de rea-credinţă: vor să capteze publicul prin episoade lascive sau bufone, cu atmosferă de fornicaţie, adulter şi impudicitate. Se protestează şi împotriva duratei de şapte-opt luni a pregătirilor, pe motiv că în acest timp se dezorganizează serviciile publice, sunt abătuţi credincioşii de la oficiile divine şi se întreţine în sânul populaţiei o „agitaţie" supărătoare. Se pretinde că teatrul nu mai e, deci, în stare „să-şi exercite funcţiunea educativă", publicul care stă toată ziua la spectacole alunecând într-o mentalitate leneşă, deprinzându-se să nu mai muncească. Şi condamnarea răsună scurt: misterele sunt expediente ce pot să rătăcească minţile slabe. Devin periculoase pentru biserică, stat şi „moralitatea publică". Se cere, prin urmare, interzicerea lor.

În asemenea condiţii, zilele Confreriei erau numărate. Încercările de a o salva, fie şi cu bunăvoinţa regală, rămâneau paliative. Actul din 17 noiembrie 1548 a însemnat o victorie, dar şi o înfrângere. Pe de o parte, Confreria primea monopolul teatral la Paris şi în împrejurimi; pe de altă parte, i se ridica dreptul de a mai reprezenta mistere sacre. Pe alocuri dispoziţia a fost ocolită; ea constituia totuşi o lovitură de graţie, şi au dreptate cei care văd în aceasta sfârşitul unui capitol din teatrul medieval.

Atât din conflictul cu teatrul de bâlci, cât şi din lupta cu comedienii italieni instalaţi la Hôtel de Bourgogne, confrerii au ieşit înfrânţi. S-au adăugat şi alte două izbituri, de un ordin mai larg: interesul crescând pentru arta antichităţii şi pornirile de intoleranţă ale Reformei împotriva unor forme de poezie. În 1676, printr-un decret al lui Ludovic al XIV-lea, i s-a interzis, în sfârşit, Confreriei orice activitate. Bunurile ei, confiscate, au trecut pe seama Spitalului general. Cu aceasta, asociaţia şi-a încheiat existenţa.

În procesele vremii, Confreria s-a alăturat burgheziei în dezvoltare, cu toate că factorii feudali i-au patronat multe manifestări. Nu i-au lipsit, deci, nici simţul realist, nici presimţirea progresistă.

5. Pregătirea, anunţarea şi desfăşurarea spectacolelor

Pregătirea reprezentaţiilor începea din vreme. După obţinerea autorizaţiei se trecea la desemnarea „superintendenţilor"; pentru reprezentaţiile de la Valenciennes numărul acestora s-a ridicat la treisprezece. Sarcina lor era să conducă reprezentaţiile, să recruteze personalul actoricesc, să asigure coeziunea acestui personal, să aplice sancţiuni (amenzi, deferiri în justiţie) în cazuri de nerespectare a angajamentelor. Superintendenţii şi actorii se obligau să acopere toate cheltuielile, dacă dintr-un motiv sau altul (fie şi fortuite: război, molimă decese) reprezentaţiile erau contramandate. Îndeplinirea acestor roluri constituia o sarcină de onoare şi totodată un angajament cu urmări materiale; titularii trebuiau să garanteze cu „trupul şi bunurile lor". Superintendenţii îşi împărţeau atribuţiile în mod raţional:

construcţii, distribuiri de roluri, punerea în scenă, acompaniamentul muzical, rezolvarea „secretelor" şi a „trucurilor", coordonarea generală a spectacolului. Totul apărea ca o întreprindere, în care superintendenţii şi actorii erau acţionarii. Rămâneau în afara unor asemenea obligaţii contractuale – unde era cazul – doar tinerii, băieţi şi fete. Contractul, scris pe pergament, era încredinţat spre păstrare, cu o anume solemnitate, unuia dintre asociaţi. În el se fixau obligaţii de muncă şi de comportare: venirea regulată la repetiţii, respectarea unor reguli de igienă personală (de exemplu: interzicerea de băuturi şi de mese copioase în timpul repetiţiilor şi al spectacolelor), păstrarea de raporturi prieteneşti între asociaţi ş.a. Contractul mai statua contribuţia în bani a fiecărui asociat la masa comună precum şi norme pentru repartizarea câştigului.

Reprezentaţiile erau anunţate din vreme, printr-o vastă publicitate. Aceasta începea cu aşa-numitul *cry*, un fel de proclamaţie solemnă, redactată în proză sau în versuri, rostită cu săptămâni sau chiar cu luni înainte la întretăierile de străzi sau în pieţele publice ale oraşelor.

Pentru proclamarea *cry*-ului se organizau cortegii sărbătoreşti. Există în documentele vremii descrierea cortegiului organizat în ziua de 16 decembrie 1540 de către Confreria Pasiunii. Defilarea era deschisă de şapte trompeţi călări. Mai mulţi ofiţeri şi sergenţi din garda oraşului, toţi călări, aflaţi de asemenea în fruntea coloanei, dirijau cortegiul şi împiedicau mulţimea să rupă rândurile. Cei doi heralzi însărcinaţi să rostească cry-ul erau înveşmântaţi somptuos, în haine de catifea neagră, cu mâneci din satin cenuşiu, galben şi albastru. La mică distanţă urmau cei doi directori ai misterului – de obicei un laic şi un ecleziastic – într-o ţinută demnă, potrivită cu importanţa misiunii lor. În cortegiu mai intrau antreprenorii reprezentaţiilor, comisari, burghezi şi oameni de rând (probabil confrerii), toţi în robe lungi sau mai scurte, după rangul lor social, în corespondenţă cu însemnătatea funcţiunii îndeplinite.

Din punct de vedere poetic, compoziţia *cry*-ului lăsa de dorit. Textele care ni s-au păstrat cuprind redactări stângace, fără artă ori meşteşug.

În ajunul reprezentaţiilor, uneori chiar cu câteva zile înainte, avea loc o defilare – *la monstre* – a tuturor actorilor şi figuranţilor desemnaţi să joace în misterul anunţat. Parada se desfăşura cu solemnitate, într-o notă de mare spectacol. Actorii, de la titularul primului rol până la ultimul figurant, apăreau în costumele lor de scenă, unii călări, ceilalţi pedeştri.

Aceste demonstraţii răsunătoare continuau până în ziua spectacolului. Îşi atingea cu atât mai bine scopul cu cât curiozitatea populară era mai viu excitată. În preajma şi în timpul reprezentaţiilor, viaţa oraşelor căpăta un freamăt aparte. În faţa eşafodajului pe care trebuia să se desfăşoare spectacolul se aduna un public imens, până la cincisprezece mii de spectatori. Privilegiaţii ocupau locuri în loji sau scaune aşezate pe gradenuri. Ceilalţi, spectatorii obişnuiţi, se aşezau pe jos sau pe scăunele, pe care şi le aducea de acasă. liniştea lăsa de dorit; publicul manifesta în diferite chipuri, plângea şi cânta împreună cu actorii. Bisericile îşi

schimbau orele obişnuite de slujbă; anumite servicii publice îşi reduceau ori chiar îşi suprimau activitatea; negustorii îşi închideau prăvăliile; în acelaşi timp, se luau măsuri pentru aprovizionarea specială a oraşelor. Edilii dispuneau măsuri suplimentare de pază; se înmulţeau rondurile, se dublau pândarii din *beffrois* (turnurile clădirilor municipale), se puneau gărzi întărite la porţile cetăţilor. Autorităţile se îngrijeau şi de cazarea spectatorilor veniţi din împrejurimi. Din loc în loc cetăţenii erau obligaţi să atârne felinare la ferestre, înlesnind astfel circulaţia în ceasurile de întuneric. Atmosfera de serbare se prelungea şi dincolo de sfera reprezentaţiilor propriu-zise.

Pregătirea acestor spectacole cerea cheltuieli şi eforturi mari. Săptămâni întregi, după zilele de reprezentaţii, oamenii din cetate continuau să vorbească despre ele, să le simtă încă ecourile, să-şi amintească de strălucirea lor.

6. Punerea în scenă

Fraţii François şi Claude Parfait (Parfaict), literatori importanţi din secolul al XVIII-lea, autorii unei monumentalele *Istorii generale a teatrului francez de la origini până la 1721* (în 15 volume), au încercat să descrie, bazându-se mai mult pe supoziţii, reprezentarea scenică a unui mister. Cei doi autori îşi închipuiau scena misterelor ca o arhitectură dispusă în înălţime, cuprinzând cinci sau şase etaje, descoperită în faţă. Fiecare etaj avea de reprezentat o scenă aparte; actorii erau obligaţi să suie sau să coboare, după necesităţile episoadelor reprezentate.

Ipoteza fraţilor Parfait, deşi bizară, neverosimilă, s-a bucurat multă vreme de credit. A fost înlăturată târziu, prin cercetările şi reconstituirile întreprinse către mijlocul secolului al XIX-lea de către reputatul medievist francez Paulin Paris. Totuşi, scene „verticale" au existat o vreme în Flandra şi în Ţările-de-Jos. le găsim şi în alte ţări, sub formă de construcţii suprapuse, la intrările triumfale ale regilor în oraşe.

Ce au stabilit cercetările amintite?

În spaţiul în care se desfăşura acţiunea puteau fi deosebite două părţi distincte: una formată de lanţul *mansioanelor*[1] şi alta alcătuind scena propriu-zisă, situată în faţa acestora. Mansioanele erau nişte edificii, mai bine zis nişte compartimente, în care se petreceau diferite episoade ale acţiunii. Casa de la Nazaret, palatul lui Irod, sala de judecată din palatul lui Pilat – ca să ne mărginim la acestea – fiecare alcătuia câte un mansion. Oarecum, alinierea acestor mansioane, reda, în proporţii mari, imaginea altarelor ori a tripticelor din biserici şi catedrale. Acţiunea se petrecea în ambele porţiuni; când episodul de jucat nu dispunea de un mansion propriu, era adus pe scenă în dreptul mansioanelor învecinate. Părţile principale ale reprezentaţiei erau cele din mansioane, iar acţiunea trecea succesiv dintr-un mansion într-altul. Scena servea – dacă se poate spune aşa – ca un coridor de

1 Cuvântul provine de la latinescul *mansio*: locuinţă, loc de popas, oprire într-un loc anumit; o altă etimologie propusă – de la francezul *maison* (casă) – derivă din cea dintâi.

trecere dintr-un punct al acțiunii în cel următor. Se practica, deci, în prezentarea scenică, principiul decorului simultan.

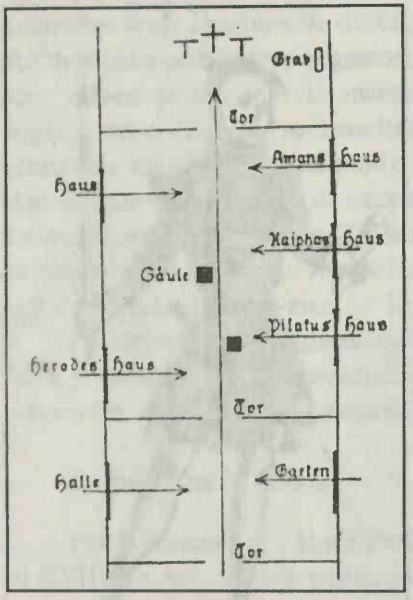
Jocurile aveau loc ziua; noaptea – când reprezentațiile se eșalonau pe mai multe zile – se modificau plantațiile potrivit cu episoadele ce veneau la rând. Spectatorul avea înaintea sa, aliniate, toate locurile în care trebuia să se desfășoare reprezentația. Personajele evoluau dintr-un tablou într-altul, întocmind astfel un fir linear al acțiunii. Nu existau culise în care actorii să se retragă după ce își recitau rolul; rămâneau mai departe în scenă, imobili, ei înșiși ca niște spectatori. Treceau dintr-un mansion într-altul în văzul spectatorilor. Se citează și cazuri când aceste treceri se făceau într-un mod mai disimulat, cu ajutorul unor trape.



Conducător de spectacol sacru. După o miniatură din misterul *Pasiunii* de la Valenciennes, 1547.

Personajele devenite disponibile, dacă erau prea multe, se retrăgeau pe marginea *câmpului*, așteptând acolo momentul de reintrare în acțiune. Când se aflau în joc personaje ce trebuiau înconjurate de mai multe mister, și deci când iluzia dramatică trebuia neapărat salvată, se foloseau procedee speciale, îngăduind ca personajele să alunece pe nesimțite din ochii spectatorilor sau ca mansioanele în cauză să fie închise. În unele ilustrații, la comediile lui Terențiu, apar perdele care închideau mansioanele; e drept, însă, că aceasta se apropie mai mult de teatrul Renașterii decât de cel medieval

Reprezentațiile de mistere, cu multele lor necesități, reclamau scene spațioase. S-a ajuns la dimensiuni mari: până la lungimi de 50 și 60 de metri și adâncimi de 25 de metri. Bariera ce separa scena de partea unde se înghesuiau spectatorii se numea *crenon* (*créneau*). Decorurile – ca ideea destul de asemănătoare cu cele din teatrul modern – cuprindeau anumite bizarerii, reieșite prin suprapunerea de note convenționale cu altele de realism brutal și minuțios. De exemplu: o ridicătură minusculă trebuiau să figureze un munte; un bazin, cu o barcă în el, reprezenta marea; patru pari, susținând un acoperiș de paie, întruchipau staulul din Betleem; o porțiune limitată, mărginită cu gard de nuiele, însemna grădina Ghetsemani. Sau: apă în bazin, un bou sau un măgar în staul, un arbore adevărat plantat în grădina figurată ș.a. Mansioanele aveau dimensiuni reduse; pe suprafețe de câte zece metri pătrați se figura un palat, o sală de judecată, o grădină sau o piață publică. Un simplu scaun, suit pe câteva trepte, desemna sala tronului în palatul lui Irod. Spațiul din fața mansioanelor, adică acel câmp liber pe care trebuiau să



Schemă pentru reprezentarea unui mister al *Pasiunii* într-o piață publică, Ulm, 1550.

evolueze actorii trecând de la o scenă la alta, era de două ori mai mare decât întinderea rezervată lanțului de mansioane.

Dintre mansioane, două se bucurau din partea decoratorului de o grijă aparte: *paradisul* și *infernul*. Găsim aici și un dispozitiv vertical. Paradisul, înălțat cu mult peste nivelul celorlalte mansioane, era conceput în formă de biserică și se ajungea la el pe o scară specială. I se cerea decorației lux și bogăție. În centrul cerului sta stăpânul pe un tron de aur. De jur împrejur, la picioarele lui, pe gradenuri, se aflau coruri de îngeri, într-o atitudine de contemplare și de slăvire a gloriei eterne. Puteau fi văzute, în diferite figurări, orgi de apă și instrumente ale menestrandiei. Fundalul – când nu era însăși fațada catedralei – consta dintr-o pânză imensă, pe care se afla soarele înconjurat de constelații strălucitoare. Câteodată, prin abilități ale mașinistului, aceste constelații erau puse în mișcare. Figurarea infernului era făcută cu aceeași spectaculozitate. Se înfățișa ca un turn, unde se deslușeau locuri de chin zăbrelite și o terasă pentru evoluția dracilor. Aceștia puteau fi văzuți în exercițiul funcțiunii: învârtind în cazane cu smoală însă, torturând în diferite feluri și cu diferite instrumente oameni goi (figurați prin manechine de mărime naturală), făcând zgomote îngrozitoare, revărsându-se în mișcări grotești de bucurie sadică, sfidând parcă totul cu mulțumirea lor agresivă. Intrarea în infern era închipuită printr-un cap de monstru (de obicei, un dragon), a cărui gură gigantică se putea deschide și închide. Pe această gură, într-un continuu du-te-vino, intrau și ieșeau tot felul de demoni înfricoșători, scoțând strigăte absurde, îngrozitoare. Din adânc răzbătea un zgomot greu și înfundat, amestecând în sonoritatea lui sinistră mișcările instrumentelor de tortură cu gemetele damnaților. Un fum gros, care din când în când era lăsat să năvălească afară, trebuia să întregească această viziune apocaliptică de groază și de blestem.

Dintr-o descriere a lui Rabelais aflăm că dracii ce apăreau în aceste mistere trebuiau să se înveșmânteze în piei de lup, să-și pună pe cap căpățâni hidoase de berbeci și coarne de bivol, să se încingă cu curele de care atârnau obiecte scoțând sunete sinistre, să țină în mână furci ascuțite ori bastoane negre cu dispozitive producătoare de scântei. Într-un fel, înfățișarea lor răspândea teroare; într-altul, dimpotrivă, ea trebuie să fie ilariantă și grotescă. Teatrul medieval, cu psihologia lui încă rudimentară, nu avea putința să producă efecte de teroare prin mijloace mai delicate; spectatorii vremii cereau ca urâțenia morală să fie ilustrată direct, material, palpabil, ca și urâțenia fizică.

Situaţiile în care sufletul trebuia redat ca detaşându-se de trup erau realizate, din punct de vedere scenic, în mod simplist, rudimentar. Sufletul înalt, de pildă, era reprezentat printr-un personaj ce îmbrăca o cămaşă albă; în schimb, sufletele celor damnaţi erau puse să poarte cămăşi negre. Scena înălţării avea loc în prezenţa a cincizeci de suflete curate; aceste suflete erau figurate prin efigii făcute din hârtie sau din pergament, toate atârnând de veştmântul personajului.

Dacă uneori punerea în scenă se limita la trăsături schematice, alteori însă presupunea complicaţii şi chiar excese, toate dând de lucru conducătorilor de reprezentaţii şi maşiniştilor. Aflăm din documentele vremii, de exemplu, că *Asediul Orléansului* avea de înfăţişat scene de luptă, jafuri şi incendii în cetate, ciocniri între taberele beligerante. Ne lipsesc descripţii mai ample, din care să ne dăm seama ce proporţii luau toate acestea, pe ce suprafaţă se petreceau şi câtă figuraţie puneau în mişcare. Oricum, nu este de crezut că puteau merge în extinderea lor până la a da spectatorilor medievali toată iluzia realităţii (faptul nici n-ar fi fost materialmente posibil), ci se mărgineau la atâta cât putea să sugereze o acţiune. În orice caz, precizăm că procedeul pancartelor („aici este o apă", „aici se ridică un munte" etc.), procedeu curent în timpul lui Shakespeare, n-a fost întrebuinţat pentru reprezentarea misterelor decât în mod sporadic. S-ar spune că organizatorii medievali de spectacole aveau într-atâta mândria meşteşugului lor, încât a recurge la asemenea mijloace le-ar fi apărut ca o dezonoare.

În compunerea şi desfăşurarea generală a spectacolelor, adesea, maşiniştii aveau de împlinit sarcini dificile şi complicate. În *Învierea* de Jean Michel, la scena ieşirii din mormânt, se dă pe marginea textului următoarea indicaţie de punere în scenă: „... să ţâşnească din mormânt deodată, neaşteptat, folosindu-se pentru aceasta o trapă de lemn acoperită de pământ". Satana şi acoliţii săi trebuiau să aibă pe scenă apariţii spectaculoase, înconjurându-se de flăcări şi de zgomote absurde. Răstignirile reclamau meşteşug şi abilitate, aşa încât să dea impresia realităţii fără ca actorii să fie supuşi la eforturi excesive. Ne îndoim că aceasta era cu putinţă întotdeauna. Ştiinţa maşiniştilor, fie aceştia cât de inventivi, rămânea sub nevoia de fabulaţie a spectatorilor medievali. Se obţineau totuşi performanţe remarcabile: bestii enorme vărsând foc prin ochi şi pe nări, personaje care străbăteau scena în zbor, vite îngenunchind lângă ieslea noului născut, apostoli vâslind şi pescuind în apă veritabilă, acte de martiraj practicate pe manechine (fără ca spectatorii să perceapă substituirea), înălţări la cer, călătorii prin văzduh, animale cu gesturi omeneşti, minuni petrecute sub ochii spectatorilor etc.

În legătură cu exhibarea nudului, cercetătorii au discutat mult. Oare teatrul medieval a adus efectiv pe scenă personaje goale? Medieviştii ortodocşi resping această ipoteză. Argumentul lor sună simplu: cum s-ar putea ca evul mediu să fi tolerat apariţia nudului în teatru, când de ştie cu cât protest l-a întâmpinat în pictură şi în sculptură? Există totuşi texte formale, atestând că apăreau pe scenă actori goi şi că însuşi Isus Cristos era răstignit pe cruce în întregime gol. Apare şi o părere de mijloc: personajele purtau tricouri mulate pe corp, simulând astfel nuditatea.

Unde avea loc reprezentarea misterelor? Situațiile au variat de la un oraș la altul. Din clipa în care teatrul religios a părăsit incinta bisericilor, el n-a mai avut un loc stabil. Se recurgea adesea la piețele publice, pe care se făceau amenajări de rigoare; e vorba de amenajări rudimentare, provizorii, în genul baracamentelor de bâlciuri. În curțile mănăstirilor se organizau reprezentații îngrijite; numai că aceste reprezentații nu se adresau și mulțimilor, ci aveau în vedere un public special, format din invitați, devoți și persoane oficiale. Se semnalează și cazuri – destul de frecvente – când reprezentațiile se dădeau în cimitire, nu însă în cimitirele propriu-zise ale orașelor, ci în cimitirele de pe lângă biserici. Ruinele de teatru și de amfiteatre antice, în orașele în care se mai păstrau asemenea monumente au fost folosite și ele. Când nu existau alte locuri mai proprii, reprezentațiile se organizau pe diferite terenuri spațioase, târguri de vite, locuri virane ș.a. În unele orașe devenise chiar tradiție ca reprezentațiile să aleagă asemenea locuri, fiind mai ușor să se ridice și apoi să se desfacă eșafodajele.

7. Spectatorii

Teatrul religios medieval, și mai cu seamă reprezentațiile de mistere, n-ar fi putut ajunge la atâtea dezvoltări, fără participarea vie a publicului. Spectatorii din evul mediu au ținut la teatrul lor; l-au inclus de aproape în modul și nevoile lor de viață. Însuflețirea actorilor a găsit în participarea publicului spectator stimulent și puncte de sprijin. Sufletește, acești doi factori s-au întâlnit și s-au înțeles.

În timpul reprezentațiilor, spectatorul medieval se dedica acestora. Lăsa lucrul, lăsa ocupațiile zilnice, lăsa și slujba religioasă, ca să vină la spectacole. Asalta porțile de intrare cu mult înainte de începerea reprezentației, nerăbdător de a-și asigura loc mai în față. Distanțele sociale, atât de marcate în tradiția feudală a evului mediu, în aceste ocazii își pierdeau strictețea lor obișnuită. Principi, mari seniori, ofițeri din armata regelui, ecleziaști, magistrați, patroni și negustori bogați, toți, din locurile lor de favoare, urmăreau spectacolele cu interes, câteodată cu pasiune. Femei din diferite straturi sociale întregeau acest tablou, gustând din aceleași plăceri populare și manifestându-și deopotrivă un sentiment de mulțumire. Când organizarea reprezentațiilor se afla în sarcina municipalităților, acestea îngrijeau ca pentru persoanele importante și pentru reprezentanții păturilor de sus să se amenajeze loji mai spațioase.

Prețurile de intrare variau. Documentele vremii ne dau indicații certe. În unele împrejurări, accesul general era gratuit; de cele mai multe ori, însă, se percepeau taxe de intrare, în raport cu importanța spectacolului și cu gradul lui de subvenționare din partea autorităților ecleziastice sau comunale. Având în vedere sărăcia generală a populației de rând, putem spune că plăcerea de teatru nu era prea ieftină. Pentru spectacolele care durau mai multe zile, lojile și locurile principale se vindeau pe toată durata.

Asupra publicului medieval s-au formulat judecăți aspre, în special cu privire la felul cum accepta să asiste la scene de brutalitate și de cruzime. De fapt, asemenea

situaţii au apărut şi în alte momente ale teatrului. În tragediile antice, într-adevăr, actele de omor şi groază se petreceau în culise; în dramele lui Shakespeare, însă, atâtea dintre evenimentele lor înfricoşătoare vor avea loc sub ochii spectatorilor.

Reacţiile spectatorilor medievali erau reacţii ale unor oameni fără mari diferenţieri sufleteşti. Treceau cu uşurinţă de la râs la plâns, de la stări de amuzament grotesc la altele de suferinţă atroce şi consternantă. Izbucneau în râs din orice; tot aşa, nu se dădea în lături de a privi crucificări, acte sălbatice ale călăilor sau scene sfâşietoare de martiraj. Ştiau că până la sfârşit aceste chinuri vor fi încununate cu triumfuri morale, prin pedepsirea celor răi şi prin ieşirea le suprafaţă a adevărului. E vorba deci de un public real, autentic, prezent la evenimentele vieţii, sensibil la bucurii şi dureri, capabil de emoţii puternice, gata să reacţioneze imediat, deşi în unele privinţe încă inapt pentru adâncirea situaţiilor şi pentru lupte morale interne.

8. Declinul. Câteva judecăţi finale.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, aparent, drama religioasă continua să-şi păstreze popularitatea şi chiar să şi-o sporească; în fond, însă, viaţa îi era minată şi rezistenţa ei interioară pe punctul de a ceda.

În 1541, Parlamentul din Paris emite un edict prin care conducătorii şi antreprenorii misterului *Actele Apostolilor* sunt opriţi de a mai da reprezentaţii în unele zile de sărbătoare. Un an mai târziu, în 1542, un rechizitoriu vehement al procurorului general cere să se interzică misterul *Vechiul Testament*, pe care Confreria Pasiunii se pregătea să-l pună în scenă. În 1543, printr-un ordin al regelui Francisc I, Hotelul de Flandra împreună cu alte sedii ale Confreriei sunt desfiinţate şi scoase în vânzare. La 17 noiembrie 1548 un act răsunător al Parlamentului pune capăt reprezentaţiilor de mistere religioase. Faptul petrecut la Paris avea să aibă repercusiuni şi în alte ţări. La distanţă doar de câteva luni, în 1549, papa Paul al III-lea interzice reprezentaţiile date în Roma la Coliseu, cu toate că aceste reprezentaţii se bucuraseră de celebritate. În Anglia, reprezentaţiile din Chester şi-au încheiat existenţa în 1594.

Încă înainte de 1584, data memorabilei interdicţii, istoria literară nu mai înregistrare nici o nouă compoziţie de teatru care să poată fi pusă în rândul misterelor sau măcar asemănată cu acestea. Sentimentul popular se despărţise de ele. Doar unele cugete, cu totul naive, mai urmăreau aceste figurări scenice cu înfiorarea de altădată; în schimb, nota de neîncredere, reflecţiile ironice, glumele proferate cu glas tare se înmulţeau: „...Sfântul Spirit n-a mai putut să coboare, pentru că sforile au fost mânuite rău".

Din când în când se mai auzeau unele glasuri, încercând să pledeze pentru păstrarea inspiraţiei religioase în teatru. Scévola de Sainte-Marthe, într-un *Prolog* compus în 1579 pentru tragicomedia *Job*, ce urma să fie reprezentată la Poitiers, se ridică împotriva poeţilor stăpâniţi de „rătăciri păgâne" care „au umplut teatrul

cu nefericirile Troiei sau ale Tebei". Vauquelin de la Fresnaye, într-o *Artă poetică* publicată în 1604, dar care fusese elaborată cu trei decenii mai înainte, susține ideea unei literaturi în care „mitologia păgână" să fie înlocuită cu un „Parnas creștin"; consideră că modurile teatrului antic ar putea să îmbrace destul de bine haina subiectelor creștine; nu se vede de ce evenimentele *Vechiului Testament* ar fi mai prejos ca posibilitate dramatică decât legendele antice. Dar acestea sunt glasuri izolate; era greu ca în jurul lor să se mai cristalizeze un curent de gândire, o vitalitate literară. Perioada misterelor dramatice trecuse. În secolul al XVII-lea, în afara erudiților și a cercetătorilor de specialitate, nimeni nu mai găsea interes să parcurgă textul vreunui mister sau al vreunei drame liturgice. Corneille și Racine vor compune și ei drame cu subiecte religioase: *Polyeucte*, *Esther*, *Athalie*; nu putem ști, însă, dacă au răsfoit vreodată un text dramatic medieval, deși atât unul cât și celălalt aveau în formația lor poetică o notă erudită, cu spirit de bibliotecă.

Căderea teatrului religios constituie un proces istoric, literar și dramatic la care au contribuit mai mulți factori. Despre unii din aceștia ne vom da seama contextual, urmărind revoluția de gândire produsă prin Renaștere. Din clipa în care biserica oficială a început să fie țintă de atacuri și de controverse, poziția teatrului creștin s-a clătinat și ea. Întâi, s-au pus în discuție aspecte formale; cu timpul, dezbaterea a pătruns și mai adânc, în chestiuni de fond și de structură.

Protestanții – în lupta lor cu oficialitatea catolică – se arătau scandalizați de felul cum teatrul înțelegea să amestece *Biblia* în diferite fabulații necontrolate. Considerau aceasta o „impietate"; invențiunile profane și intercalările comice le apăreau drept un „scandal de neiertat", întrucât prin ele reprezentațiile se transformau în „prilejuri de amuzament". Simțirea religioasă – continuau aceștia – n-are nevoie de „atâtea imagini și concretizări materiale"; „starea de conștiință" trebuie să rezulte prin „evanghelizare", nu prin materializări și captații spectaculoase.

Câtăva vreme, catolicii n-au dat atenție diferitelor abateri profane de la nota sacră a reprezentațiilor. Le socoteau ca lipsite de importanță, nu din spirit de toleranță, ci din prezumție. Când însă atacurile și rechizitoriile protestante s-au accentuat, forurile catolice au început să se sesizeze. Încep să fie îngrijorate de eventualități care până atunci le păruseră neimportante. Oare acest teatru religios, cu nota lui facilă și familiară față de datele teologiei, n-ar putea să devină pentru „cugetele slabe" o cursă și o captare înspre protestantism? Întrebarea se transforma în obiecție. Teama în jurul ei creștea, punând forurile bisericești pe gânduri.

La un moment dat, instituția misterelor dramatice era încolțită din ambele părți: protestanții o socoteau „odioasă", întrucât „deforma" spiritul și înțelesurile *Bibliei*; catolicilor le devenea suspectă, deoarece prin referirile ei la texte biblice întreținea motive de discuții dogmatice, putând să evolueze în favoarea taberei protestante.

La cele amintite trebuie să adăugăm intervențiile oamenilor de litere de formație umanistă, și cele individuale, dar mai ales cele cuprinse în mișcări revoluționare îndreptate împotriva tradiției literare medievale. Joachim du Bellay, ca herald al Pleiadei, cere ca în locul poeziei medievale, cu spiritul ei „gotic", să

se instituie o poezie clasică. Jean de la Taille, din aceeaşi familie de spirite crede că e păcat ca atâtea producţii lipsite de frumuseţe să ocupe locuri de seamă în limba franceză, când e limpede că această limbă ar putea să dea tragediei şi comediei tot atâta înălţime câtă au avut la greci şi latini. Numeroşi alţi autori – mai obscuri dar nu mai puţin reprezentativi pentru atmosfera vremii – proclamau că literatura dominată de teologie alunecă fără salvare în conţinuturi plate şi desuete.

La început, semnalul de întoarcere la antichitate a surprins, trezind diferite mişcări, unele cu aparenţă de ostilitate şi violenţă. Judecăţi simpliste, nu fără oarecare fanatism în ele, confundau acest semnal cu revenirea la păgânism. În realitate, aceste rezistenţe au cedat repede; simţirea populară, departe, de a le sprijini, le-a grăbit căderea.

Ne-am putut da seama că misterele erau organisme dramatice mult prea greoaie pentru a-si fi putut asigura o viaţă îndelungă. Organizarea lor cerea sacrificii enorme de timp, de osteneală şi de materiale. Nu arareori, pregătirea şi desfăşurarea reprezentaţiilor aduceau perturbări vizibile în viaţa oraşelor. Se cheltuiau luni întregi de sforţări pentru nişte spectacole care se consumau într-o zi sau în câteva zile. A doua zi după reprezentaţii, instalaţiile făcute ad-hoc erau părăsite sau dărâmate, fără să se ia seama la risipirea materialelor. Tot aşa se proceda cu decorurile, cu costumele, cu toată recuzita. Nu existau teatre permanente, cu evidenţe şi magazii în care aceste materiale să poată fi păstrate de la an la an. Se cerea, în plus, un imens consum de energie. Agitaţia începea cu mult înainte de reprezentaţii, pentru ca în timpul acestora să ajungă la stări de tensiune şi de paroxism. O dată zilele de sărbătoare trecute, populaţia cădea într-un fel de oboseală, imprimând în viaţa oraşelor puncte moarte, stări de inerţie.

În plină epocă medievală, atunci când viaţa oraşelor era încadrată de rigori feudale, scolastice şi corporatiste, reprezentaţiile de mistere alcătuiseră în cuprinsul acestora acte locale de putere şi prestigiu. Dar pe măsură ce viaţa cetăţilor începea să iasă din izolarea ei feudală, pentru ca în schimb să intre în circuite comerciale şi politice mai mari, reprezentaţiile de mistere nu mai puteau găsi în noua mentalitate suporturile şi adeziunile de altădată. Erau prea statice, prea solemne, într-un fel prea convenţionale şi convenţionalizante, pentru ca noile realităţi şi forme de viaţă să se mai poată recunoaşte în ele.

În afara fondului lor teologic, dramele religioase implicau câteodată şi idei de un ordin mai general, cu înţeles social şi etic. E vorba, anume, de invocări ale justiţiei, ale mizericordiei, de acţiuni omeneşti în care principiul binelui şi al răului erau puse să se înfrunte. Pe alocuri, freamătul acestor idei, cu aspiraţia lor umanitară, şi-a găsit expresie în forme de poezie sinceră, comunicativă. Dar aceste accente n-au fost nici destul de frecvente, nici destul de puternice, pentru a face din ele o trăsătură caracteristică.

Critica estetizantă consideră că misterele dramatice s-au stins şi prin puţina lor calitate poetică. Faptul apare, mai ales, în felul cum aceste producţii s-au adresat publicului epocii, cu „fervorile" şi „platitudinile" lui, pornite din superstiţie,

ignoranță, teamă, disperare. Se precizează că autorilor de mistere le-au lipsit trei simțuri esențiale: simțul realității, simțul psihologic, simțul artistic. Cu acesta din urmă ar fi putut să dea faptelor descrise frumusețe și expresie, indiferent de adevărul sau ereziile conținutului. Dar acești autori n-au fost „spirite mari", capabile să scoată subiectele din conformismul lor teologic, dându-le mai multă umanitate, iar prin aceasta și mai multă înălțime. Și obiecțiile de acest gen continuă. Se pretinde, anume, că miracolele din secolul al XIV-lea ar fi avut mai multă ținută literară; că și acestea ar fi făcut „concesii" divertismentului popular, dar cu mai multă sobrietate atât în legarea acțiunilor cât și în expresie.

Se afirmă, mai departe, că autorii misterelor au lăsat ca între literatură și teatru să se petreacă o separație vizibilă, aceea ca linia pieselor să nu mai fie dată de autori, ci de public, cu pornirile lui subiective și nestatornice. Se subliniază că autorii misterelor ar fi „greșit": și atunci când au urmat textele biblice în mod fidel, ca și atunci când au vrut totuși să le modifice. În prima situație ar fi greșit, neînțelegând că „a reda lucrurile prea realist putea să echivaleze cu a le degrada"; în cealaltă, pentru că aduceau modificări arbitrare, putând „să altereze ordinea și frumusețea poetică". Li se obiectează că s-au preocupat prea mult de spectacol și prea puțin de calitatea literară; că au avut în vedere ceea ce putea să placă imediat, să producă emoție de masă, să mulțumească pe patronii și organizatorii spectacolelor, dar nu și ceea ce trebuia să corespundă unui ideal de artă. De ce – se spune – acești autori au rămas atât de străini de frumusețile naturii și n-au înțeles că personajele și caracterele aduse pe scenă trebuiau să aibă în ele mai multă autenticitate, mai multă apropiere de viața obișnuită? Faptul nu putea rămâne fără urmări; dovada ar constitui-o declinul misterelor.

Privite izolat, observațiile rezumate mai sus par justificate; în ansamblu, însă, ele se depărtează de adevăr. Acele „acțiuni lăturalnice", asupra cărora se fac obiecții, sunt totuși importante. Prin ele s-au canalizat gânduri, sentimente și acțiuni caracteristice ale maselor populare. Datorită lor, dramele religioase n-au rămas doar oficieri hieratice, stăruind pe domenii lipsite de realitate, ci și-au deschis drumuri în viața societății. Și anume: au reflectat proteste și aspirații ale oamenilor; au dat epocii prilejuri de a-și formula punctele de vedere, fie și în condițiile grele de constrângeri mistice și feudale.

BCUIASI

CAPITOLUL VIII

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI PROFAN

JONGLERI, MINNESINGERI, MAEŞTRI-CÂNTĂREŢI

1. Câteva generalităţi. Între drama clasică şi cea medievală

În dezvoltările de până aici ne-am preocupat să înfăţişăm forma şi întinderea dramei religioase în creaţia teatrului medieval. Cu aceasta, însă, n-am pus în lumină decât o singură latură din domeniul ce ne interesează. Paralel cu teatrul religios, epoca a produs şi un teatru profan; în multe privinţe, acesta a fost mai caracteristic, mai viu şi mai semnificativ decât cel dintâi.

Aparent, s-ar spune că între aceste două ramuri ale creaţiei de teatru există separaţii radicale. În realitate, ele îşi corespund. Atât unele cât şi celelalte s-au adresat aceluiaşi public, alcătuit în majoritatea lui din populaţia burgheză a unor oraşe în dezvoltare. De altminteri, divertismentul cu tendinţe laicizante era frecvent; dacă n-a lipsit chiar din reprezentaţiile religioase de tip grav, cu atât mai mult îl vom întâlni în piesele cu caracter profan.

În ce priveşte tragedia, continuitatea cu tradiţia dramei antice e frântă. Tragedia clasică şi misterele medievale, deşi ambele clădite pe fonduri religioase, nu comunică între ele. Singura lor trăsătură comună, dacă putem spune aşa, e forma dialogată. În rest găsim numai deosebiri, de conţinut şi de expresie. În drama clasică interesul se sprijinea pe dezvoltarea unei intrigi, a unei situaţii tragice, născută dintr-un joc de pasiuni contrarii, prin efectul unor accidente; drama medievală, dimpotrivă, ne înfăţişează un spectacol larg, în care pătrunderea şi cunoaşterea sufletului omenesc ocupă locuri minime. Misterele au cuprins viaţa şi umanitatea într-o succesiunea de suprafaţă, cu aspecte variate şi inegale, cu sute de actori, cu amestecuri continue între pământ, infern şi paradis. O sută de versuri puteau să despartă două secole, după cum câţiva paşi făcuţi de la un mansion la altul puteau să marcheze distanţe geografice uriaşe. În drama clasică se respectau unităţile; în drama medievală,

dimpotrivă, acțiunea e purtată în nenumărate locuri, alcătuind prin prezentarea lor simultană o imagine abreviată a pământului. Personajele, cu trăsăturile lor reci, uscate, lipsite de aprofundare, nu apăreau într-o trăire psihologică propriu-zisă, ci alcătuiau mai mult de defilare liniară, ca și cum ar fi coborât dintr-un basorelief arhaic. În teatrul clasic totul trebuia să se desfășoare cu demnitate, cu notă de eleganță, de noblețe susținută, într-un stil amplu, denotând putere și susținere interioară. Drama medievală n-a păstrat o asemenea linie; mergea cu ușurință spre familiarități vulgare ori bufone, cu relaxări ale stilului și cu alunecări în prolixitate, chiar în momentele grave, patetice, ale acțiunii.

În comedie, însă, situația este alta. Aici, firul legăturii cu antichitatea nu s-a rupt niciodată de tot. S-a întrerupt repertoriul, dar nu și un anume spirit al tradiției comice. E vorba, firește, nu de imagini din marea comedie antică, reprezentată prin Aristofan, Menandru, Plaut și Terențiu, ci în special din comedia mai târzie, tributară prin excelență divertismentului popular. Oricum, filiația actoricească este neîndoielnică. Jonglerii medievali sunt în bună parte moștenitori și continuatori ai histrionilor și ai mimilor romani. Timp de cincisprezece secole – câte s-au scurs între perioada romană și teatrul profan medieval – actorii comici au păstrat trăsături comune ca procedee, moravuri și fizionomie morală.

2. Jonglerii

Primele manifestări de teatru medieval profan au atingeri importante cu activitatea poetică, muzicală și scenică a jonglerilor. Denumirea, deși intrată în tradiție, nu este îndeajuns de precisă. Accepțiunea cea mai curentă, corespunzând latinescului *joculatores*, datează din secolul al V-lea; ea va stărui multe vreme, până în perioada Renașterii. Este vorba de actori de pantomime, de glume proaste ori de tururi de forță, prestidigitatori, recitatori de quolibet-uri (glume nesărate, vulgare), sau de zeflemele ieftine, așa-numiții *scenici, scurrae, choraules, mimi, histriones, thymelici* etc. Cu timpul, s-au definit două categorii: cântăreți de *chansons de geste* și *jongleri-histrioni*. Asupra acestora din urmă, biserica a revărsat adesea dispreț și anateme.

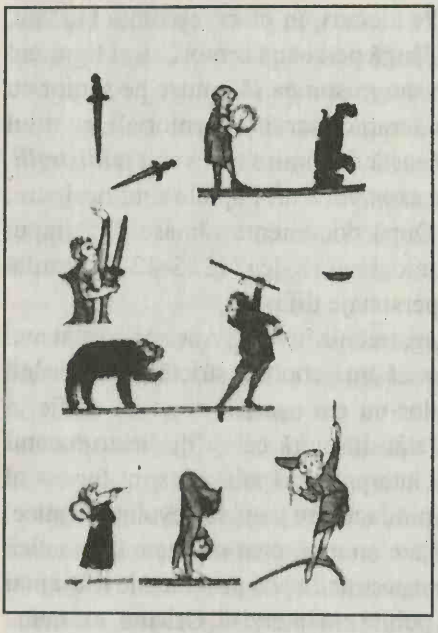
Profesiunea jongleriei era ținută, oarecum, la marginea societății. Jonglerii peregrinau dintr-un ținut într-un altul pe cont propriu, având drept trăsătură caracteristică spiritul lor boem, moravurile lor de vagabonzi, felul lor aparte de a împleti arta cu aventura. Mai târziu, începând din secolul al XIV-lea, când jonglerii se vor organiza în corporații, luându-și denumirea de menestreli, aceste trăsături se vor modifica mult.

În diferite documente se citează cazuri în care unii jongleri, ca urmare a talentului și abilității lor, au fost promovați la rangul de truveri. Probabil, însă că aceste cazuri erau rare, dacă nu excepționale. Măsura categoriei ne-o dau ceilalți: jonglerii ce-și exercitau în mod obișnuit profesiunea, fie însoțind un truver și interpretându-i compozițiile lirice, fie călătorind pe riscul propriu din castel în

castel, cu un repertoriu anumit de cântece. Pe alocuri, în mari reşedinţe feudale, întâlnim şi jongleri în posturi fixe, ataşaţi pe lângă persoana seniorului şi figurând în personalul permanent al curţii. Aceştia aveau misiunea să amuze pe senior cu anturajul său imediat, în care scop erau consideraţi ca servitori senioriali, cu titlul de miniştri. Se crede că prin diminutivare această denumire a devenit *ministrelli*, de unde mai târziu s-a format derivatul francez *ménestrel*. Faptele sunt nesigure; le indicăm aici sub beneficiu de inventar. După documente rămase din timpul domniilor lui Filip August (1165–1223) şi Ludovic al IX-lea (1215–1270) rezultă că termenii de jongler şi menestrel indicau personaje diferite.

Meşteşugul jonglerului, ca orice meşteşug, trebuia învăţat. Aceasta cu atât mai mult cu cât în evul mediu condiţia meşteşugărească era o condiţie strictă, presupunând reguli şi ucenicii grele. Meşteşugul jonglerilor nu era uşor; li se cerea să fie în acelaşi timp şi muzicanţi şi actori, să cânte atât din gură cât şi din instrumentul acompaniator, să cunoască texte, să le poată interpreta, să aibă un simţ format al mişcărilor de scenă, eventual să-şi însoţească producţia cu dans sau evoluţii ritmice. Sunt calităţi şi deprinderi care trebuiau învăţate anume, prin ucenicie şi practică repetată. Avem indicii c-ar fi existat şcoli de menestrandie, cu program de lecţii mai ales în perioadele de post, când producerea în public era interzisă. Oricum, existenţa unor asemenea şcoli nu putea fi decât sporadică; de aceea nu e cazul să le atribuim o importanţă deosebită. Jonglerii învăţau meşteşugul prin ucenicie pe lângă un maestru, pe care trebuiau să-l urmeze în toate peregrinările sale, servindu-i adesea ca acompaniatori. Nu era destul ca învăţăcelul să deprindă de la maestru o tehnică; mai era nevoie şi de o anume transmitere de secrete, ceea ce nu se putea face decât de la suflet la suflet, pe baza unor comunicări intime mai îndelungi.

Nu dispunem de documente precise, din care să rezulte unde şi cum se desfăşurau producţiile jonglerilor. E nevoie, deci, să suplinim această lipsă cu oarecare imaginaţie. Vom avea ceva din răspunsul aşteptat, reconstituindu-ne tabloul vieţii feudale, cu tristeţile ca şi cu puţinele ei clipe de fericire. Adesea, jonglerii erau judecaţi rău şi manifestarea lor sta în bătaia unor rechizitorii. În realitate, li se deschideau multe porţi. Îi vom găsi, câteodată, producându-se chiar în mănăstiri şi biserici. Apăreau, spre mulţumirea generală, oriunde se strângeau mulţimi: pelerinaje, bâlciuri, serbări populare ş.a. Forurile ecleziastice le puneau piedici; în schimb, societatea laică le era favorabilă. E de discutat dacă această apreciere avea în vedere mai mult partea actoricească sau cea muzicală. Majoritatea părerilor înclină pentru ipoteza din urmă, întrucât încă din timpul lui Ludovic cel Sfânt muzica începea să fie preţuită îndeosebi, ca plăcere superioară a sufletului şi ca o treaptă necesară în formarea pentru viaţă a omului. Când li se dădea prilejul de a apărarea în faţa curţilor regale, princiare sau senioriale, resimţeau aceasta şi ca o favoare, şi ca un drept. Erau mulţumiţi când prin arta lor puteau să cucerească admiraţie şi aplauze. În genere, se opreau la aceste curţi doar în treacăt; se întâmpla însă să facă şi popasuri mai lungi, fiind trataţi ca oaspeţi de cinste.



Jongleri

Să nu ne închipuim că aveau viaţă uşoară sau că iniţiativele lor erau dintr-o dată bine primite. Se întâmpla adesea să bată la porţile castelelor şi să nu primească răspuns. Destui seniori, cu psihologia lor dură de războinici, nu simţeau nevoia unor momente de muzică şi de poezie. Chiar când se înduplecau să primească pe aceşti drumeţi în castelele lor, o făceau din vanitate seniorială sau de hatârul femeilor. Existau însă şi seniori entuziaşti, bucuroşi să transforme aceste vizite în momente de sărbătoare. Se citează, de pildă, actele de mecenat ale seniorilor de Vignory faţă de Colin Muset, vestit menestrel şi poet francez din secolul al XIII-lea. Cu privire la plata acestor cântăreţi, avem indicii că se practicau şi tarife ridicate, variind – probabil – după celebritatea jonglerului în cauză şi după reputaţia de munificenţă a seniorului-gazdă. La plata propriu-zisă se adăugau adesea şi daruri generoase, cu care în elanul său de mulţumire sau în orgoliul său nobilitar acest senior-gazdă ţinea să-şi copleşească oaspetele.

În atmosfera de atâtea ori cenuşie şi apăsătoare a vieţii medievale, apariţia şi manifestările jonglerilor alcătuiau întotdeauna prilejuri de lumină. Cu cât sufletele vremii erau mai cuprinse de tristeţe, cu atâta intervenţiile acestor actori-muzicanţi erau primite mai cu recunoştinţă, ca nişe oaze de înseninare şi de nădejde. Jonglerii ştiau bine aceasta, prin instinct profesional şi printr-o bunătate boemă ce le era caracteristică. De aceea, de câte ori auzeau că undeva va avea loc vreo petrecere, vreo ceremonie de viaţă familială sau vreo nuntă mai de seamă, jonglerii se îndreptau într-acolo, fie în mod izolat, fie în asociaţie. Distanţele nu-i speriau. Presimţirea câştigului, poate şi atracţia succesului, îi stimulau; parcurgeau cu însufleţire drumuri lungi, în ţinutul propriu ca şi în ţinuturi îndepărtate.

În genere, iniţiativele le reuşeau. Cântăreţii erau răsplătiţi cu monede de aur şi argint, primeau daruri în natură şi luau parte la ospeţe de curte, ca invitaţi de cinste ai seniorului. Nu rareori, în momente de entuziasm, bărbaţii şi femeile smulgeau lucruri de preţ din îmbrăcămintea lor – podoabe, blănuri, bijuterii – şi le azvârleau în dar muzicanţilor şi poeţilor.

Tradiţiile cavalereşti au sprijinit instituţia. Operele truverilor şi ale jonglerilor, mai ales cele legate de ritualurile iniţierii şi promovării cavalereşti, ne pot ajuta să reconstituim momente de seamă ale acestor tradiţii. Notăm, ca deosebit de caracteristice, cântecele din noaptea ce preceda ceremonialul învestirii (*la veillée*



Jongleri muzicanți. După un tropar din secolul al XI-lea (Bibl. Naț., Paris).

des armes) și pe cele din cadrul turnirelor, în perioade de pace și în zilele de sărbătoare din viața castelelor medievale.

Un jongler era obligat să știe multe lucruri. Meșteșugul lui era complex și trebuie dobândit prin învățătură. Lăsăm la o parte pe saltimbancii de bâlci, cu animalele lor dresate, cu repertoriul lor de glume vulgare și cu diferitele lor exhibiții bufone, făcute să asigure petreceri de stradă. Aceștia erau – ca să spunem așa – rudele sărace ale adevăraților jongleri. Ne vom referi la cei autentici. Aceștia trebuiau să fie actori, muzicanți, oarecum și poeți, oameni de lume și totodată buni cunoscători ai moravurilor feudale. Li se cerea să recite și să cânte frumos, să știe să se acompanieze instrumental, să povestească sugestiv, să aibă repertorii bogate. În rândurile lor se puteau distinge două categorii: jongleri epici, specializați în a cânta *chansons de geste* (fapte epopeice din trecutul național, legende eroice, vieți pioase ale sfinților) și jongleri lirici, de regulă interpreți muzicali și actoricești ai poeziilor compuse de truveri: romanțe de dragoste, *serventois*-uri (specii de satire, foarte prețuite în poezia provensală din secolele XII și XIII), cântece de natură și cântece de petrecere, rondele, pastorale ș.a. Într-un cuvânt, jonglerilor li se pretindea să cânte și să interpreteze aproape tot ce intra în simțirea și creația poetică a evului mediu. Presupunem că și unii și ceilalți dețineau toată cultura muzicală a vremii. Întrucât notația muzicală era sumară, neindicând nici valorile, nici ritmurile și deci nici formele de frazare, trebuia ca toate acestea să pornească din intuiția și abilitatea artistică a cântăreților. Sunt trăsături ce nu s-ar fi putut constitui fără ucenicii atente pe lângă maeștri recunoscuți sau înăuntrul unor școli profesionale de menestrandie.



Muzicieni. După aceleași tropar din secolul al XI-lea.

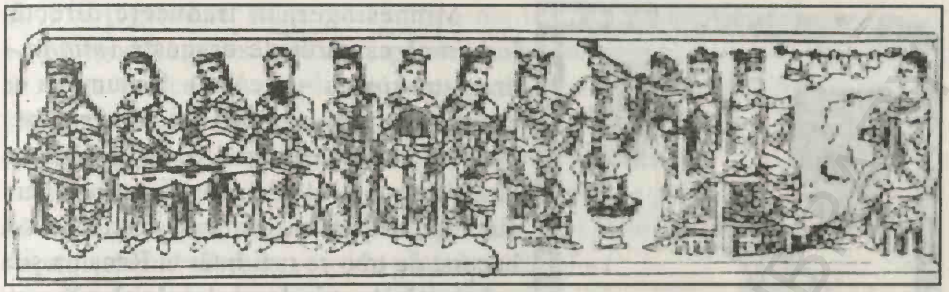


Jongler din secolul al XI-lea
(Bibl. Naț., Paris).

Cum ni-i putem reprezenta, ca înfățișare? În această privință, iconografia timpului e săracă și contradictorie. Ni-i închipuim, parcurgând singuri sau însoțiți de ajutorii lor, câteodată călări, dar de cele mai multe ori pedestru, distanțe mari și spinoase. Erau nevoiți să doarmă prin hanuri, adesea să poposească noaptea pe câmp sub cerul liber, să înfrunte nesiguranța drumurilor, să se lupte cu tâlharii ce voiau să-i jefuiască și cărora câteodată le căzeau victime. Pe spate, în diagonală, purta viela și arcușul; într-o parte, le atârna un sac cu merinde și cu micul lor echipament de schimb. În orașele și târgurile prin care trecea, stârneau bucurie, dar și nemulțumire. Mamele își ascundeau fiicele, bătrânii se temeau să nu li se fure aurul, administrațiile comunale se considerau datoare să ia anumite măsuri de constrângere, iar forurile bisericești intrau în stare de alarmă. Poporul obișnuit se bucura de prezența lor, fără însă a-i respecta prea mult. Cugetele mai austere îi priveau cu neîncredere, ba chiar cu ostentație, socotindu-i ca neavând nimic sfânt: nici credință, nici casă, nici familie, nici soție și copii, nici vreun alt rost de oameni cumsecade în lume. Se credea că fac totul pentru bani, aceștia fiind singura lor religie. Proverbele timpului îi arată ca oameni fără scrupule, gata să accepte pentru bani oricâte concesii. Unele din aceste porniri erau nedrepte; aveau în vedere ce putea să pară discutabil în manifestarea jonglerilor, nu și partea lor de simțire, avânt și generozitate poetică. Dacă preoții îi priveau cu neîncredere, pentru că nu-i vedea niciodată la biserică, hangiii, în schimb, îi primeau cu satisfacție. Erau clienți buni, care nu se uitau la bani. Puteau să piardă cu ușurință, într-o singură noapte de beție sau de jocuri de noroc, tot ce izbutiseră să câștige și să adune în săptămâni și luni întregi de turnee.

Biserica i-a privit pe jongleri cu ostilitate. Nu putea să le ierte că reuneau în jurul lor mulțimi întregi de ascultători și admiratori, adesea în orele de liturghie. Protesta, în spirit puritan, împotriva manifestărilor de bufonerie licențioasă, pe care câteodată jonglerii de stradă le întrețineau cu dinadinsul. Nu era de acord nici cu darurile pe care diferiți admiratori, nobili sau burghezi, le făceau acestor cântăreți și actori. Socotea meseria lor ca nedemnă și regretabilă, periculoasă pentru educația comună, străină de linia moralei și atitudinii creștine; evita însă de a da acestor porniri intransigență, știind că prin aceasta ar fi displăcut maselor populare.

Instituția jongleriei, în adevăratul ei înțeles, s-a prelungit până în secolul al XV-lea. Astăzi, în perspectiva istoriei, îi recunoaștem merite și semnificații.



Jongleri – bărbați și femei – cântând din instrumente. După un manuscris (*Roman d'Alexandre)* din secolul al XII-lea.

Jongleria n-a fost teatru propriu-zis; însă, în vremuri când multe condiții exterioare erau defavorabile și chiar ostile ideii de teatru, i-a adus servicii importante prin felul cum i-a asigurat perpetuări difuze și a întreținut-o în cugetul mulțimilor. Înfruntând legi aspre ale vieții feudale și interdicții bisericești, jonglerii au cultivat poezia, au propagat-o, i-au apărat funcțiunea socială, au menținut-o în atmosfera vremii. Luptând cu nesfârșite pericole – drumuri nesigure, ostilități oficiale, sărăcie și mizerie, ingratitudini și violențe – au izbutit totuși să dea aventurii lor o continuitate de câteva secole. Au cântat gloriile țărilor și ale popoarelor, ținând astfel pas cu cronicile naționale. Cântecele și poemele lor au contribuit la constituirea de epopei naționale. Pépin, Wilhelm de Orania, Carol cel Mare, Hugo Capet, Ludovic cel Sfânt ca și alți constructori medievali au intrat în memoria popoarelor lor, în bună parte, prin cântecele jonglerilor și prin ecourile acestora. Unitatea politică și sufletească franceză, ca să nu ne referim decât la aceasta, le datorează mult. Accentele acestor cântece, cu mesajele lor de simpatie și de comunicare umană, au străpuns și ziduri feudale, și porți de mănăstiri, și armuri de războinici, și măsuri rigide dinăuntrul vieții burgurilor, și exegeze scolastice. S-au ridicat astfel deasupra multor claustrări medievale; într-o epocă în care comunicările între oameni, locuri și instituții erau grele, arta, meșteșugul și acțiunea jonglerilor au adus promisiuni de libertate și nădejdi de viață. Toate acestea au fost cu putință, în primul rând, pentru că jonglerii au dat cuvânt unor aspirații răsărite din viziunea și simțirea maselor populare.

3. Minnesingerii

Minnesingerii, în lumea germanică, au puncte de corespondență cu truverii și trubadurii francezi sau flamanzi.

Poezia trubadurilor celebra mai cu seamă fapte vitejești sau cânta iubirea, ca putere sufletească în stare să inspire și să răsplătească vrednicia cavalerilor. Arta minnesingerilor n-a rămas nici ea străină de suflul acțiunilor epice; dar, dezvoltându-se după constituirea epopeii eroice, ca fond tematic, s-a aplecat spre teme mai blânde, cu sentimentul naturii și al iubirii, cu observarea vieții și pe alocuri cu reflecții filozofice.



Walther von der Vogelweide. În *Grosse Heidelberger Liederhandschrift* (Bibl. Univ., Heidelberg).

Minnesinger, în traducere directă, înseamnă cântăreț de dragoste (*minne* – dragoste, *singen* – a cânta). Denumirea se cunoaşte din secolul al XII-lea, când era dată poeților lirici. Cu timpul, acest înțeles s-a lărgit. În secolul al XVI-lea, minnesinger era sinonim cu poet şi cântăreț. Instituția s-a bucurat de trecere mai întâi în Renania şi a culminat în Austria, loc de leagăn al unei părți din epopeea germană, unde la curtea ducală din Viena, sub Leopold al IV-lea de Babenberg, lirica feudală germană a atins strălucirea ei maximă. Pe măsură ce s-a dezvoltat, cuprinzând în raza sa şi celelalte teritorii germane, a suferit influențe din partea forurilor şi organizațiilor religioase, a seniorilor feudali precum şi a truverilor francezi sau flamanzi.

La început, minnesingerii compuneau poezie intimă, de gen madrigalesc, imitată în parte după cântăreții provensali. În secolul al XIII-lea s-a dat semnalul unei reacțiuni importante. În fruntea ei trebuie să amintim pe Heinrich von Veldeke (născut între 1140 şi 1150, mort în 1210), autorul poemului epic *Eneit* (*Eneida*), inspirat după o versiune provensală a operei virgiliene. Autorul se preocupă să redea colorituri germane, să se apropie de realități locale. Mişcarea începută duce la îmbogățirea temelor: fapte diferite ale vieții, evenimente politice şi religioase, aniversări de figuri istorice, prelucrări de legende ş.a. Inițial, cântecele trebuiau executate în cadrul liturghiei; cu timpul, unele au degenerat în alegorii elucubrante. Înregistrăm şi proverbe ori maxime pentru principi, cu notă didactică. Acestea cuprindeau reflecții asupra vieții, judecăți asupra oamenilor, sfaturi, principii de guvernare.

De obicei, minnesingerii îşi rosteau singuri producțiile, acompaniindu-se cu sunete de vielă ori de chitară. Cântecele lor erau învățate pe dinafară de către poeți-nomazi, care îşi formau astfel repertorii profesionale. Cu timpul, din aceste repertorii s-au întocmit culegeri. De la unele din acestea – cele mai vechi datând din ultima parte a secolului al XIII-lea – ni s-au păstrat vestigii interesante. Deducem că versificația nu era privită ca un apanaj al poeților, ci ca o modă şi un aspect al vieții cavalereşti. Îi găsim pe aceşti poeți, în majoritatea lor cavaleri, răspândiți la diferite curți regale şi princiare; era în stilul timpului ca acestea să le ofere protecție şi considerație.

Principalul reprezentant al minnesangului este Walther von der Vogelweide (1170–1228), supranumit „maestrul maeştrilor", favorit al curții din Viena şi al

altor curți germane. Numeroasele lui peregrinări l-au pus în contact cu vaganții, i-au dat posibilitatea să cunoască specificul cântecului popular german, să se apropie de viața oamenilor simpli, pe care i-a iubit și cărora le-a închinat accente pătrunzătoare ale inspirației sale: „Iubesc pe oamenii cărora le e dragă viața..."; „îi înțeleg pe cei care suferă, mă simt aproape de durerile lor..." E autor de cântece de dragoste, și de iubire a naturii, de ode sacre, de satire politice, de maxime, toate pătrunse de grație, de sensibilitate, de observații juste asupra vieții, de realism viguros, de încredere în om și în puterile sufletului.

Tradiția minnesangului numără și alte nume celebre: Heinrich von Ofterdingen, poetul originar din Austria, considerat pe alocuri printre autorii posibili ai *Nibelungilor*, Nikolaus Klingsor, despre care se știe că a luat parte la expediția cruciată a lui Frederic Barbarossa, Gottfried von Strassburg, de la care ne-a rămas o versiune renumită a poemului *Tristan și Isolda*, Wolfram von Eschenbach (mort în 1230), căruia îi datorăm poemul *Parsifal*, Heinrich von Meissen, supranumit Frauenlob (1260–1318), întemeietorul unei asociații de maeștri-cântăreți la Maienţa ș.a.

Desigur, instituția minnesangului interesează deopotrivă și istoria artei muzicale. A reprezentat cultura feudală din perioada cruciadelor, influențând și pe aceea în formare a orașelor; a creat cântecul strofic (*liedul, liechul*). Interesează, însă, și mișcarea dramatică. Minnesingerii au dat importanță textului poetic, ceea ce însemna o fereastră deschisă înspre constituirea piesei de teatru. Au creat un climat de artă în care nu instrumentul muzical avea primul rol, ci cuvântul. Jonglerii (*Spielleute*), contaminați de tematica minnesangului, au reunit în jurul lor mulțimi populare, cărora au izbutit să le interpreteze nevoile și aspirațiile lor laice. Au inițiat forme de satiră, ceea ce prin dezvoltare avea să ducă la compoziții scenice de proporții mai mari.

4. Maeștrii-cântăreți

Activitatea minnesingerilor s-a continuat cu aceea a maeștrilor-cântăreți (*meistersinger*).

Minnesingerii avuseseră punctele lor de sprijin în micile principate germane. Prin slăbirea feudalității, aceste principate pierdeau din vechea lor strălucire și importanță. Orașele, în schimb, se dezvoltau. Burghezia, stăpână acum pe atribute care altădată erau ale nobilimii, simțeau nevoia ca la prestigiul politic și economic să adauge și unul intelectual. De aici, tendința de a-si construi o artă a ei, nu prin anularea bruscă a creației vechi, ci prin preluări și transformări ale acesteia. Astfel, de la arta minnesingerilor se va trece la aceea a maeștrilor-cântăreți. Vom găsi în această nouă artă mai puțin lirism, mai puțină vibrare a simțirii; vom constata, însă, mai multă observare a faptelor și un mai pronunțat simț al detaliilor.

În Germania, începând din secolul al XIV-lea, maeștrii-cântăreți reprezintă o categorie de poeți naționali, proveniți din rândurile burgheziei și organizați după regulile severe ale corporațiilor medievale. Truverii, în Franța, erau liberi,



Fragment din pagina de titlu al unui *Meistergesang* (tipăritură de la începutul secolului al XVI-lea).

independenți; îşi întocmeau singuri turneele şi îşi puteau alege în voie repertoriile. Erau liberi, deopotrivă, şi în modurile de a le interpreta. Maeştrii-cântăreți, spre deosebire de aceştia, formau asociații stricte, cu legi, cu regulamente interioare de funcționare, cu recompense şi penalități. Primele lor înfiripări datează din prima jumătate a secolului al XIV-lea. Istoricul literar german Scherer afirmă că primii maeştri-cântăreți au fost vaganți. Există indicii că minnesingeri vestiți ca Walther von der Vogelweide şi Frauenlob au cunoscut instituția meistersingerilor, şi că acesta din urmă a orientat în vederea acestei instituții o parte din creația lui poetică. Mai mult decât atâta: se afirmă că ar fi fost numiți de către împăratul Otto al IV-lea şefi de şcoli, în care calitate ar fi primit cununi de aur, daruri, dreptul de a purta blazon precum şi o seamă de libertăți speciale. Şcoala de la Maiența, a lui Frauenlob, a devenit repede vestită, ceea ce a contribuit ca modelul de asociație poetică din acest oraş să treacă şi în altele: Strassburg, Colmar, Nürnberg, Augsburg şi Ulm.

Instituția meistersingerilor s-a format pe îndelete. Vechiul cântăreț cavaleresc, pe care l-am văzut peregrinând din ținut în ținut şi din castel în castel, făcea şi el o şcoală, în sensul că era însoțit pretutindeni de ajutorul său, întocmai cum în aceeaşi epocă scutierul înțelegea să-şi urmeze cavalerul. Mai târziu, când poezia a început să nu mai fie nomadă, această legătură dintre maestru şi ucenic nu s-a frânt, ci a continuat. În locuința sa, rapsodul se înconjura adesea de tineri care țineau să învețe arta cântecului. Devenise o tradiție ca tinerii artişti să nu se prezinte în public fără autorizarea unui maestru. Acesta era primul pas; nu mai trebuia mult ca de la o practică particulară să se treacă la ideea generală de asociație, cu atât mai mult că aceasta era în strâns acord cu concepția şi modurile medievale de viață.

Maeştrii-cântăreți considerau poezia cu criteriile meşteşugului. Învățarea ei trebuia făcută cu ucenicii şi trepte stricte. Ideea de poezie era asociată în mod necesar cu ideea de muncă. Toată funcționarea instituției se baza pe această idee. Membrii ei erau ținuți să exercite un meşteşug anumit; faptul, departe de a constitui o piedică pentru preocuparea literară şi muzicală, era privit ca o garanție de reuşită. Fiecare asociație se străduia să-şi aibă şcoala ei aparte. Nu existau clădiri speciale; se realiza totuşi disciplină şi atmosferă de şcoală strictă, indiferent dacă lecțiile se țineau într-o încăpere de han, în clădiri ale administrației sau în corul catedralei şi al bisericilor.

Lecțiile urmau un ritual complicat. Școala, luată în întregimea ei, avea caracter static; punea piedici serioase oricărei inspirații mai libere. Lecțiile decurgeau sub supravegherea a trei președinți sau monitori (*Merker*), constituiți în juriu (*Gemerk*), având ca misiunea să însemne cu asprime greșelile și să administreze pedepse. În această atribuțiune, monitorii se conduceau după un cod aspru, aproape barbar, numit tabulatură. Minnesingerii avuseseră libertatea să compună după fantezia lor. Maeștrii-cântăreți, dimpotrivă, nu putea obține titlul decât după treceri succesive prin treptele de ucenic, calfă și cântăreț-poet. Erau obligați să compună o melodie nouă, în corespondență cu regulile poetice înscrise în tabulatură. Aici se prevedeau treizeci și trei de greșeli, privind – pe lângă probele muzicale propriu-zise – probe de limbă, de ortodoxie religioasă, de bună stăpânire a vorbirii latine, de prozodie, de subiect, de claritate a expunerii.

Instituția era rânduită în cinci trepte: școlar (*Schüler*), prieten al școlii (*Schulfreund*), cântăreț (*Sänger*), poet (*Dichter*), maestru (*Meister*). Cei din prima treaptă nu cunoșteau încă regulile tabulaturii; ceilalți le cunoșteau. Pentru titlul de poet trebuia să se treacă un examen anumit, constând din rimarea unei poezii pe o melodie dată, mai bine zis pe unul din tonurile inventate de maestru; pentru titlul cel mai înalt, cel de maestru, candidatul trebuia să compună atât textul cât și muzica, opera urmând să fie supusă imediat juriului. Victorioșilor li se dădeau premii; premiul I consta dintr-un lanț de argint de care atârna un medalion cu chipul regelui David, iar premiul al II-lea dintr-o cunună de flori artificiale.

Dacă am privi activitatea maeștrilor-cântăreți doar cu ochiul rece al istoricilor și al cercetătorilor de literatură, desigur i-am putea găsi multe umbre. S-a spus, anume, că instituția n-ar fi fost altceva decât o formă de decadență a minnesangului. Afirmația este aspră și radicală; are însă și o parte de adevăr. Minnesingerii fuseseră poeți adevărați, dăduseră curs înaripat inspirației lor, găsiseră în fantezia și în zugrăvirile lor accente autentice, capabile să exprime cu prezumție și simplificare de la o ideea preconceputâ, asimilând poezia cu meșteșugurile obișnuite și legând învățarea ei de reguli dogmatice. Arta maeștrilor-cântăreți a început să decline înainte de a-și fi dat toată măsura puterilor ei de creație, din cauză că s-a pierdut în reguli. Burghezii care au patronat-o, atât de apți în treburi economice și municipale, în această direcție mai complexă și mai subtilă a meșteșugului poetic s-au dovedit stângaci, brutali și orgolioși. Nu înseamnă, însă, că instituția n-a fost fecundă și că din sânul ei nu s-au ridicat creatori de seamă în muzica și literatura germană. Citățm: Hans Rosenblüt, Hans Folz, Hans Sachs. Multe din operele maeștrilor-cântăreți au trecut în umbră. Cât despre faimoasa tabulatură, departe ca aceasta să fi luat loc respectabil ca o ars poetica în rândul legislațiilor literare ale lumii, a rămas mai mult ca un monument de ciudățenie, nu fără respect pentru poezie, dar fără destulă sensibilitate pentru valorile și funcțiunile acesteia.

E bine, însă, să nu ne oprim cu judecata noastră aici. Manifestarea maeștrilor-cântăreți mai poate fi privită și sub alte unghiuri. Nu s-a ridicat, în totul, la opere de poezie superioară; trebuie să admitem, însă, că în atmosfera ei au stăruit preocupări

de literatură, de instrucție, de metodă, de disciplină intelectuală. Reținem ideea de a se lega arta cu munca; cu timpul, această idee va câștiga cristalizări importante. Prin acțiunea acestor școli, în care instrucția muzicală și poetică erau ținute să se întregească cu activități practice, burghezia și-a mărit orizontul de cunoaștere.

Manifestările maeștrilor-cântăreți se înconjurau de rigoare; rămâneau însă în ele destule părți naive, amestecuri de adevăr uman și poezie. Amintim, de exemplu, reuniunile maeștrilor-cântăreți din zilele de sărbătoare și chiar din zilele obișnuite de lucru, în a căror atmosferă pluteau note de cinste, de bună-credință, de afectivitate familială. Dorința acestor oameni de a se instrui trebuie privită cu simpatie și prețuire. O putem număra printre factorii psihologici care au contribuit la edificarea și propagarea reformei luterane. În climatul sufletesc și moral al mai multor orașe germane de vază, în secolele XIV–XVI, existența maeștrilor-cântăreți s-a înscris cu putere. Strălucirea Nürnbergului, în secolul al XVI-lea, are în centrul ei pe Albrecht Dürer pictorul și pe Hans Sachs maestrul-cântăreț. Când Wagner a ales cadrul acestui oraș pentru opera sa, opunând unor maeștri îmbâcsiți de reguli și tradiții pe un poet tânăr, avântat, cu focul dragostei și al artei în suflet, n-a procedat la întâmplare, ci a avut în minte fapte, imagini, semnificații și înțelesuri constituite din viața istorică și poetică a lumii germane.

Maeștrii-cântăreți, continuând în bună parte tradiția minnesangului au slujit ideea de teatru în două feluri: unul implicit, prin aceea că arta și repertoriile lor includeau și o latură scenică, prin participarea unui factor executant și a unui public ascultător; altul mai direct, întrucât din inspirația acestor cântăreți, ca într-o prelungire naturală a meșteșugului lor, s-au născut și o seamă de opere dramatice propriu-zise, semnificative pentru începuturile teatrului profan în Germania medievală.

5. Jocurile de carnaval. Maeștri-cântăreți, autori de opere dramatice

Ne aflăm către sfârșitul secolului al XV-lea, într-o epocă în care lumea germană începea să fie din ce în ce mai frământată de ideile Reformei. Spiritul acesteia, în plină dezvoltare, tindea ca în sfera faptelor bisericești să cuprindă și alte activități ale societății. Poezia germană va găsi în inițiativa protestantă puncte noi de sprijin și de afinitate, ceea ce o va ajuta și mai mult ca formele ei să reflecte situații, stări de spirit, îngrijorări ale epocii: conflicte, între principi și orașe, o țărănime, săracă ținută la marginea societății, oarecare izolări de restul lumii europene, greutăți în creștere, unele din ele apăsătoare.

În secolul al XV-lea, anume improvizări scenice (farse, sotise), care până atunci avuseseră doar existență orală, încep să fie fixate în scris. Forurile clericale le vor detesta și condamna, ca periculoase pentru morala comună și contrarii predicației creștine; publicul, însă, format din elemente aristocratice izolate și din locuitorii obișnuiți ai orașelor, le prețuia mult și le simțea nevoia. Într-o lucrare importantă (*Fastnachtsspiele aus dem XV. Jahrhundert*, 1853), care a stabilit asupra

teatrului medieval priviri sigure, istoricul literar A. Keller, ne-a dat o culegere de o sută treizeci şi două de asemenea texte dramatice. Sub haina lor de comedie găsim indicaţii şi descripţii sugestive asupra moravurilor contemporane ale societăţii germane. Li se spuneau, în genere, jocuri de carnaval (*Fastnachtsspiele*). În primul moment, puneau în scenă, numai subiecte comice: incidente de menaj, certuri între părinţi şi copii, conflicte între vecini, întâmplări nostime din pieţe sau de pe uliţe ş.a.; mai târziu s-au adăugat şi unele episoade de o factură romanescă, tinzând oarecum spre o formulă literară mai constituită şi deci mai detaşată de maniera repertoriului carnavalesc. Sub raport poetic, realizarea lor lăsa de dorit: imagini copiate brutal şi fără artă din natură, glume rudimentare, vocabular primitiv, un stil aspru, lipsit de frumuseţe şi de echilibru.

Aceste jocuri de carnaval erau interpretate pe scenă de către tineri amatori proveniţi din rândurile burgheziei. Se asociau în vederea unor reprezentaţii anumite, deci fără să dea colaborării lor un înţeles de confrerie. Aparatul punerii în scenă se reducea la minimum. Nu existau decoruri; câteodată nu se găsea nici măcar o estradă. Actorii jucau la acelaşi nivel cu spectatorii, majoritatea acestora stând în picioare. Reprezentaţia era deschisă de către un personaj numit *Praecursor* sau *Exclamator* (în limba germană: *Einschreier*), care după ce saluta auditoriul anunţa subiectul piesei. Oarecum, acesta îndeplinea şi funcţiunea de regizor, adică de conducător al spectacolului. Arta dialogului se afla încă în faşă. Actorii se perindau unul după altul, se numeau, îşi debitau tirada şi apoi se retrăgeau. La sfârşit, praecursorul reapărea pe scenă ca să ceară publicului scuze pentru scăderile piesei, cuvintele întrebuinţate şi jocul actorilor. După reprezentaţie urmau petreceri cu dans şi băutură. Femeile erau admise doar ca spectatoare; pe scenă, rolurile feminine erau deţinute numai de către bărbaţi.

Cât despre autorii acestor jocuri, ne-au parvenit doar câteva nume. Din fericire sunt nume de seamă, reprezentative pentru literatura germană veche.

Hans Rosenblüt (sau Rosenplüt) a trăit în secolul al XV-lea. Contemporanii săi l-au supranumit Schnepperer şi Schwätzer, adică gură-rea şi vorbăreţ. Era topitor de aramă şi armurier; conta ca membru important în asociaţia maeştrilor-cântăreţi din Nürnberg. Istoria literară germană îl consideră înaintaşul poetic al lui Hans Sachs; reprezintă ca şi acesta o încarnare germanică a vieţii de burg medieval. Mai multe curţi senioriale ale timpului l-au încărcat de onoruri; faptul însă nu l-a clintit nici o singură clipă din legăturile lui sufleteşti cu viaţa de corporaţie. A luat parte la luptele cetăţii lui natale împotriva unor principi vecini, ca şi la războaiele cu husiţii. Ca scriitor, a încercat aproape toate genurile timpului: povestiri (unele din ele cu vervă, cu spumă, în manieră italienizantă), relatări epice de evenimente contemporane, cântece lirice, *priamule* (gen de poezii germane, populare din secolele XIII–XIV, compuse din maxime grupate în formă de epigramă şi punctate cu observaţii satirice) etc. Dar principala sa manifestare scriitoricească va fi cea de teatru. Hans Rosenblüt este primul scriitor notoriu care a rupt cu tradiţia misterelor, considerând că scena de teatru trebuie să slujească şi pentru alte subiecte,

în speță fapte și moravuri din viața populară, comemorări istorice, conținuturi de felul celor din romanele cavalerești. A fost supranumit un „Thespis al scenei germanice". Consacrarea e poate exagerată, întrucât Hans Rosenblüt n-a produs în teatru decât piese de carnaval. Trebuie totuși să reținem că acestea erau primele piese germane care purtau numele unui autor și care prin mulțimea de personaje aduse pe scenă (țărani, negustori, nobili, cardinali, episcopi, seniori ș.a.) dădeau indicații sigure pentru întemeierea unui teatru profan.

Îi sunt atribuite lui Hans Rosenblüt cincizeci și patru de piese, dar fără certitudine de autenticitate. În atmosfera lor găsim o notă de fantezie populară, dispusă spre umor și plină de bună dispoziție. Poetul nostru are ambiții mai mari decât confrații săi; subiectele lui sunt mai noi, mai îndrăznețe, neascunzând nici o clipă voința lor protestatară. Exprimă puncte de vedere ale burgheziei, ca factor progresist, în luptă cu feudalitatea.

Iată de pildă, jocul intitulat: *Despre papă, cardinali și episcopi*. Un cavaler se plânge papei că suveranii bisericii, întocmai ca suveranii laici, departe de a ajuta poporul, mai degrabă îl apasă. Identificările timpului ne spun că aluzia nu era inventată, ci se referea la cazul precis al episcopului de Würzburg. Un episcop, chemat să dea socoteală de faptele sale, dezvoltă, nu fără oarecare cinism, teza că interesele bisericii merg mână în mână cu acelea ale principilor. Dacă biserica ține să-i aibă sprijinul, trebuie ca și ea la rândul ei să-i ajute. Când ducelui i se pun în față actele de brigandaj împotriva țăranilor, acesta, departe de a-și pierde cumpătul, răspunde cu cruzime: „Să lăsăm pe Dumnezeu să hotărască singur; țăranii și orașele s-ar îmbogăți prea mult dacă le-am da pace!" De aici, concluzia: să se prelungească războiul cât mai mult! E singura cale prin care „nemernicii" de burghezi vor fi împiedicați de a strivi pe nobili cu luxul lor, de a le doborî privilegiile, de a le scoate pământul în vânzare, de a-i goni din castele.

Există în piesă, și un personaj al nebunului, în ale cărui calambururi găsim accente de înțelepciune practică, obișnuită. E caracteristică, mai cu seamă, apariția lui la sfârșitul piesei. Arată în ce fel nobilii trăiesc numai în jocuri și desfătări, cum nu știu altceva decât să rupă lăncile în serbări cavalerești, ca să cucerească admirația femeilor, cum, sărăciți de atâta risipă, își amanetează cu ușurință domeniile și după cum după aceea nu visează altceva decât să pornească războaie inutile pentru a și le obține îndărăt. În concluzie, sfătuiește pe spectatori: „Nu mai cumpărați nici una din proprietățile pe care vi le oferă; nu le mai împrumutați nici un ban; în felul acesta, îi veți sili să încheie pacea!"

Simțim prin toate acestea că ideile Reformei, cu implicațiile lor sociale și morale, se aflau în mers; scena comică germană le-a sprijinit din primul moment.

Jocurile *Coroana* și *Mantaua Lunetei* împrumută subiecte din literatura cavalerească. Pot fi considerate, oarecum, ca piese complementare sau ca două părți distincte ale unei piese unice. În prima piesă este vorba de o coroană fermecată pe care nu și-o pot potrivi pe cap decât soții fideli și care celorlalți face să le crească imediat coarne; în cealaltă piesă – reversul feminin al celei dintâi – e în

joc o manta la fel de fermecată, care se strânge şi se micşorează după cât e de credincioasă femeia ce-ar vrea s-o îmbrace. Această idee, de a se proba printr-un act simbolic fidelitate soţilor, este frecventă în literatura medievală.

Piesele lui Rosenblüt sunt scrise cu vervă, însă fără meşteşug scenic. Rămân totuşi interesante prin aluziile lor la situaţiile vremii şi prin zugrăvirea de moravuri contemporane. Nota lor grotească a fost bine primită; publicul se amuza, recunoscând în ea situaţii ale zilei.



Fragment din pagina de titlu al unui *Meistergesang* de Hans Folz. Tipăritură din 1480.

Hans Folz, alt maestru-cântăreţ vestit, se situează în a doua jumătate a secolului al XV-lea. S-a născut la Worms, dar a trăit la Nürnberg, oraş de care şi-a legat în mod definitiv numele. A continuat să practice meseria sa de bărbier şi de chirurg, chiar şi după ce a devenit vestit ca poet. E un emul al lui Rosenblüt; reprezintă aceleaşi genuri poetice ca acesta. În povestirile sale, unele cu subiecte împrumutate de la italieni, altele inspirate din viaţa cotidiană ori din cărţile populare, s-a complăcut într-o notă uşoară, de superficialitate frivolă, adeseori cu aplecări licenţioase.

Ca autor dramatic, Hans Folz a dat la iveală un număr restrâns de jocuri de carnaval: patru în mod sigur, şapte probabil. Îi găsim numele în epilogurile pieselor; aceasta ne face să credem că tot el era şi regizorul. Subiectele dezvoltate ni-l arată ca mai învăţat decât Rosenblüt, dar cu mai puţină vervă scenică decât acesta.

Cea mai cunoscută piesă a lui Hans Folz este *Jocul regelui Solomon şi al lui Morolt* (în unele versiuni, Markolf). Subiectul este luat dintr-un poem german vechi, datând probabil din secolul al XII-lea şi ajuns apoi sub diferite prelucrări în cărţile populare. Înţelepciunii orgolioase a regelui i se opune cu robusteţe bunul-simţ al unui om simplu.

Morolt se află la curtea lui Solomon, unde nu pierde nici un prilej de a lua în derâdere pretinsele acte de înţelepciune ale regelui. Merge până la a-i critica chiar şi vestita judecată asupra femeilor cu pruncul. Cum ia de bune cuvintele femeilor, din moment ce se ştie că acestea sunt creaturi născute pentru minciună? Regele, furios, protestează. Dar Morolt, abil, izbuteşte să-l convingă. Curând, regele află că Morolt l-a înşelat. Îl condamnă la moarte, pentru a nu-i mai asculta sfaturile periculoase. Ca ultimă graţie, lasă pedepsitului libertatea de a-şi alege copacul de care va fi spânzurat. Morolt atâta aştepta; cu un nou şiretlic se va salva, jucând astfel câte o festă atât regelui cât şi călăului.

Numele acestor autori s-au imprimat puternic în mentalitatea epocii, deşi creaţia lor de teatru rămâne în marginea unei creaţii literare exigente. Burghezia

i-a apreciat; piesele în cauză i-au oferit nu numai un divertisment ocazional, ci oarecum şi o tribună, un mijloc de a difuza idei, de a schiţa lupte. Ca formulă de artă, n-au trecut de stadiul unor improvizări.

Ni s-au păstrat şi jocuri de carnaval ai căror autori au rămas neidentificaţi. Unele s-au bucurat de notorietate. Cuprindeau, în genere, aceleaşi subiecte. Publicul vremii le cerea cu interes, pentru că se recunoştea în ele.

Cu timpul, sub influenţa polemicilor religioase, tonul acestor piese va deveni aspru şi agresiv. Jocurile de carnaval, ca şi jocurile *Pasiunii*, reprezintă în vechea literatură germană genuri care la un moment dat s-au oprit. După ele, imediat, s-ar părea că a urmat un gol. Vom întâlni un impuls remarcabil abia peste un număr de decenii, tot printr-un maestru-cântăreţ, Hans Sachs, însă nu în condiţiile arătate, ci într-o conjunctură nouă, stăpânită de spiritul Reformei.

Jocurile de carnaval au avut un puternic punct de sprijin la Nürnberg, mare centru comercial, aşezat la întretăiere de drumuri între Italia şi Germania. de aici au iradiat pe o arie largă, alcătuind în lumea germană un factor de unitate spirituală naţională şi, în acelaşi timp, o uşoară propagare de elemente renascentiste din Sud.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA

CAPITOLUL IX

TEATRUL PROFAN FRANCEZ ÎN EVUL MEDIU

1. Adam de la Halle

Cele mai vechi producții de comedie franceză, compuse într-o notă cu adevărat dramatică, se datoresc lui Adam de la Halle, truver și menestrel celebru din Artois, născut la Arras în jurul anului 1230 și mort la Neapole în 1286. Poetul – i se mai spunea și Adam le Bossu – provenea dintr-o familie burgheză și se pregătea să intre în cariera ecleziastică. Dragostea lui pentru o fată tânără, cu care de altminteri s-a și căsătorit, l-a abătut de la această hotărâre. Către sfârșitul vieții, în 1282, a plecat în Sicilia, întovărășind pe Robert al II-lea, conte de Artois. La curtea din Neapole, comediile, jocurile și cântecele poetului – era și muzician – au fost primite cu însuflețire.

Adam de la Halle a scris în dialectul picard. Cântecele, sonetele și motetele sale aveau grație și sentiment. Insă ceea ce îi fixează ca poet reputația literară, sunt operele sale dramatice, cu atât mai mult cu cât acestea reprezintă într-o epocă dominată de teologie și de drame liturgice primele afirmări de teatru francez profan.

Le jeu de la Feuillée (*Jocul frunzișului*), compus în a doua jumătate a secolului al XIII-lea (1276–1277?), constituie un fel de autobiografie dramatică în care poetul ne înfățișează nefericirile sale domestice. Acțiunea e condusă satiric, cu dialoguri scânteietoare. O dată cu nefericirile din propriul mariaj, aflăm și despre diferite aventuri intime din familia autorului sau din cercul lui de prieteni. Defilează pe dinaintea ochilor noștri figuri notabile din societatea Arrasului. Ni se dă un tablou de moravuri, pe cât de viu, pe atât de amar, în care autorul nu se cruță pe sine, după cum nu-i cruță nici pe alții. Sunt zugrăvite cu umor și cu vervă, în special, iluziile tinereții și dezamăgirile căsniciei. Realismul crud și îndrăzneț din unele pasaje se împletește cu accentele de fantezie bogată și capricioasă din altele.

Cândva poetul era îndrăgostit de soția sa; în prezent, însă, căsnicia a început să-l obosească: „...Cine s-ar fi putut feri la început? Iubirea m-a surprins în acel

punct în care un îndrăgostit se izbeşte de două ori dacă încearcă să se apere; aceasta pentru că sângele a început să fiarbă în mine în năvala tinereţii, când faptul e mai dulce ca oricând... Era vară, totul era senin şi frumos, mângâietor, verde şi vesel, când păsărelele mă fermecau cu cântecele lor. Mă aflam într-o pădure de arbori înalţi, lângă un izvor ce curgea limpede pe un pat de nisip scânteietor, când am zărit fermecat chipul acesta care azi îmi pare galben şi veştejit. Atunci, îmi ieşea înainte surâzând, iubitoare, delicată; astăzi, o văd groasă, rău făcută, tristă şi cicălitoare."

Poetul continuă pe acelaşi ton. Părul iubitei, altădată mătăsos şi lucitor ca aurul îi pare şters şi lălău; pe fruntea ei nu mai vede decât zbârcituri; sprâncenele nu mai sunt arcuite, negre şi subţiri, ci împrăştiate în dezordine; gropiţele din obraz au dispărut; ochii mari, cu privirea lor pătrunzătoare, şi-au pierdut vechea lor expresie; mâinile nu mai au graţie şi mişcare. Rând pe rând poetul evocă trăsături care în trecut l-au fascinat, dar care azi mai sunt doar umbre.

Atât de îndrăgostit pe vremuri, acum poetul nu-i mai găseşte soţiei sale nici un farmec. Tatăl său, maestrul Henric ar vrea ca fiul să plece la Paris, pentru a face studii înalte şi a deveni un cleric cu vază. Dar maestrul Henric este zgârcit şi nu consimte să suporte cheltuiala călătoriei. Aici, autorul găseşte prilejul potrivit pentru a cita pe zgârciţii vestiţi din Arras, prinşi într-un unghi satiric.

Întâlnim aluzii licenţioase, îndreptate maliţios împotriva medicilor şi călugărilor. Unei femei, care se văita de dureri în abdomen, medicul îi spune doctoral: „Aceasta din cauză că te-ai culcat pe spate". Călugărul care cerea ofrande în numele sfântului Acaire, patronul medieval al nebunilor, îl laudă după cum urmează: „Nu există, de aici şi până în Irlanda, vreun sfânt care să facă minuni mai mari. Goneşte duşmanul din trupurile oamenilor şi vindecă nebunia. Iar femeile, fie şi cele idioate, n-ar avea ceva mai bun de făcut decât să vină în mănăstirea noastră; vor pleca de aici mulţumite, pentru că sfântul are multă înţelegere."

Acţiunea piesei se desfăşoară într-o noapte de feerie; suflul acesteia o domină tot timpul. Ideea e luată dintr-o tradiţie populară, larg răspândită în epocă. Zânele Morgue, Magloire şi Arsile vin în mijlocul pădurii, iar Mesnie-Hellequin trimite un mesager, care să le protejeze în timpul călătoriei. (Acest Mesnie-Hellequin era în imaginaţia populară un personaj asemănător cu Oberon din mitologia scandinavă, după cum Morgue ar putea fi comparată cu Titania din feeria lui Shakespeare). Morgue şi Arsile fac bune urări gazdelor. Magloire, în schimb este ofensată că nu i s-a făcut o primite aparte şi prevesteşte numai neplăceri; poetului îi urează să rămână la Arras, suportând mai departe tovărăşia soţiei sale.

Se pare că festinul zânelor – fiicele aerului – se desfăşoară cu completări de muzică şi de dans, de unde putem deduce că în secolul al XIII-lea reprezentarea acestor piese se asemăna cu opera comică de mai târziu.

Jocul lui Robin şi Marion – într-o denumire mai generală Jocul păstorului şi al păstoriţei – dramatizează un subiect tipic în arta provensală a vremii.

Robin şi Marion sunt nume tradiţionale. Ele desemnau, în evul mediu, pe îndrăgostiţii campestri. Iubirea curată dintre cei doi tineri este tulburată de

intervenția cavalerului Aubert, răpit de frumusețea fetei. Aceasta îi răspunde cu simplitate că Robin este singurul bărbat pe care l-ar putea iubi. Totuși, cavalerul reînnoiește intervenția. Văzându-se mereu refuzat, încearcă s-o răpească cu forța. Fata se apără cu îndârjire, așa încât cavalerul este silit s-o lase liberă. A fost mai curajoasă, mai energică decât logodnicul ei. Până la sfârșit, tinerii se regăsesc și își cad unul altuia în brațe.

Acțiunea e simplă. Lipsesc complicațiile scenice; de aceea era ușor reprezentabilă, fie pe o estradă improvizată, fie chiar într-o grădină, sub cerul liber. Piesa a fost scrisă la Neapole, pentru curtea de acolo. Asupra decorului, textul nu dă indicații. E probabil că acesta se reducea la niște panouri schematic întocmite de menestreli. Cu privire la locul acțiunii, există o mențiune: *campagne*. Presupunem că acțiunea se petrecea în două locuri: în pădure, unde cavalerul întâlnește și încearcă să răpească pe Marion, și în sat, unde Robin vine să ia prieteni și muzicanți la petrecere.

Piesa este o *pastureală*, adică o producție lirică, în formă versificată, însoțită de dans și cântece, având a reprezenta, cu o seamă de peripeții inerente, dragostea dintre păstor și o păstoriță. Găsim în ea lumină, frăgezime, tinerețe, optimism. Totul e încărcat de sinceritate și omenesc. Pe cei doi eroi iubirea îi face încrezători în viață. Mișcările lor au naturalețe și adevăr. Prânzul lor câmpenesc, compus din pâine, brânză și mere, plutește într-o atmosferă de fericire. După masă, tinerii petrec cu voioșie în dans, cântec și jocuri cu îndrăzneli șăgalnice dar discrete. Robin conduce *tresca*[1] atât de meșteșugit, încât Marion, cuprinsă de admirație, îi iartă ezitările și mica lașitate.

Piesa cuprinde și o semnificație socială. Deslușim situația morală a țărănimii față de seniorii vremii. Anumite moravuri medievale sunt spuse și criticate aproape pe față. Într-un fel, se anticipează cu cinci secole tema din *Nunta lui Figaro* a lui Beaumarchais. Bineînțeles, trebuie să precizăm că Robin, cu dările lui îndărăt în fața nobilului, nu este încă un Figaro, angajat în luptă directă și hotărâtă cu contele de Almaviva. Recunoaștem, însă, că din piesă transpare o notă de emancipare, un protest, un gest de apărare a ființei umane în numele unor sentimente scumpe și al dreptului la viață.

Partea muzicală cuprinde douăzeci și șase de bucăți, distribuite în nouă secțiuni. Ni s-au păstrat partiturile, aparținând tot lui Adam de la Halle; melodiile au caracter epic și dansant. Se remarcă prin motive pline de culoare, prin periodicități ale structurii (semicadențe, cadențe), prin adaptări precise ale ritmului la mișcările de dans. Erau compuse, mai cu seamă, pe gustul păturilor largi ale populației orășenești. Din aceste melodii, unele continuă încă să fie cântate.

Școala franceză atribuie pasturelei lui Adam de la Halle un loc definit și în istoria formelor muzicale.

1 Dans popular; dansatorii se țin de mână formând un lanț lung ale cărui evoluții sunt comandate de un conducător.

Cazul lui Adam de la Halle, în secolul al XIII-lea, este oarecum un caz izolat. Autorul n-a imitat pe nimeni şi nici n-a avut imitatori. Rutebeuf, într-adevăr, i-a fost contemporan; dar în teatru acesta contează doar prin *Miracolul lui Teofil*, deci într-o altă ordine de producţii dramatice. Până în secolul al XV-lea, vom înregistra în creaţia comică franceză o pauză. E posibil ca textele din această epocă să se fi pierdut; e posibil, de asemenea, ca acele apărute în secolul al XV-lea, să nu fie texte cu desăvârşire noi, ci regenerări ale altora mai vechi, adaptate gustului contemporan.

2. Moralităţile

Cercetarea sistematică a stabilit pentru teatrul profan francez din evul mediu (secolul al XV-lea şi prima jumătate a secolului al XVI-lea), următoarea clasificare: moralităţi, farse, sotise, monologuri şi dojeni vesele. Această împărţire, deşi devenită clasică, comportă încă discuţii; speciile amintite îşi împrumută reciproc substanţe fără ca între ele să existe delimitări precise.

Iniţial, prin *moralitate* se înţelegea un poem didactic, având în centrul lui o idee morală sau filozofică. Mai târziu, această intenţie a trecut şi în teatru, constituindu-se astfel moralitatea dramatică. Şi-a asociat, cu timpul elemente comice şi satirice; dar intenţia de bază a rămas mai departe educativă şi moralizatoare. Producţiile genului evoluează între extreme: de la seriozitatea gravă a misterelor până la veselia burlescă a farselor.

S-a propus ca moralităţile să fie incluse în aceeaşi familie spirituală cu misterele. De fapt, cele două genuri se deosebesc mult; în vreme ce misterele pretindeau că aduc pe scenă evenimente petrecute, deci cu o anume certitudine istorică, moralităţile folosesc acţiuni fictive, construite în genere cu mijloace alegorice. Şi misterele puseseră în scenă o seamă de personaje alegorice: Justiţia, Caritatea, Mizericordia, Păcatul ş.a. Moralităţile, însă, vor da acestui procedeu extinderi largi, cu forme şi proporţii câteodată absurde. Sub influenţa sistemului alegoric întrebuinţat în *Roman de la Rose*, ca şi sub acţiunea unei scolastici cu subtilităţi ciudate, înclinată să asocieze teologiei tot felul de apariţii stranii şi bizare, autorii de moralităţi se întrec în a denumi caractere şi situaţii omeneşti prin personificări abstracte: Bien-Avisé (Ales), Mal-Avisé (Damnat), Bonne-Fin (Reuşită), Malle-Fin (Pieire), Jeûne (Post, Renunţare), Oraison (Predică), Aumône (Milostenie), Espérance-de-longue-vie (Nădejde de viaţă lungă), Honte-de-dire-ses-péchés (Ruşine de a-şi mărturisi păcatele), Désespérance-de-pardon (Pierderea nădejdii în iertare), Limon-de-la-terre (Nămolul pământului), *Sang d'Abel* (Sângele lui Abel), *Chair* (Carne), *Esprit* (Spirit), *Vigiles-des-morts* (Rugăciuni pentru morţi) etc.[1] Nu lipseau nici anumite tururi de forţă, împrumutate deopotrivă din procedeele

1 Transpunerile în româneşte sunt aproximative. Traducerea lor literară nu poate reda decât imperfect – pe alocuri nici chiar atâta – sensul exact, de factură şi expresie scolastică, al denumirilor în cauză.

scolastice. Un exemplu: cele patru stări (états) ale vieții erau figurate prin patru personaje ale căror nume reunite formau un hexametru:

Regnabo, Regno, Regnavi, Sum-sine-regno.

Subiectele urmează în mod strâns indicația din titluri. Își impuneau să predice virtutea, să denunțe vicii, să înfățișeze tabloul relelor ce pândesc existența omenească și să zugrăvească soarta cuvenită celor răi, atât pe pământ, cât și în „viața viitoare". Se străduiau ca fiecare pasiune omenească încorporată într-un viciu sau într-o virtute să-și găsească expresia și personificarea scenică. Se proceda adesea prin contraste morale: viața celui rău era privită în opoziție cu a celui bun, unul trebuind să coboare în infern, iar celălalt să se urce la cer. Se refereau nu numai la păcate mari, făcute să „indispună" divinitatea, ci și la scăderi omenești obișnuite, putând să depășească măsura, să-i învrăjbească pe oameni sau să strice linia bunei-cuviințe: lăcomia, gelozia, rivalități de diferite feluri, ingratitudinea filială ș.a. Într-o mică măsură moralitățile au cultivat și subiecte istorice sau legendare; sub acest raport au unele vecinătăți cu miracolele din secolul al XIV-lea.

Prin apariția și dezvoltarea Reformei, moralitățile au fost prinse în lanțul frământărilor și pasiunilor religioase. Ambele tabere în luptă le-au folosit: protestanții pentru a îndrepta prin ele atacuri aspre împotriva bisericii oficiale, catolicii pentru a-și combate adversarii.

Teatrul francez dispune de o importantă colecție de moralități compuse în secolul al XV-lea și într-o primă parte a secolului următor. După această epocă, caracterul genului s-a modificat. Vor apărea, sub aceeași denumire, mici drama cu subiecte domestice capabile ca prin nota lor caldă să atingă inimile spectatorilor și să le sugereze directive de viață. Precizăm că aceste directive nu mai aveau în vedere edificarea religioasă, ci fapte de comportare socială în genere. Prin ele, genul propriu-zis de *moralitate* declina; în schimb, apare germenul unei forme noi: drama burgheză.

Curând după 1550 moralitățile, ca formă medievală de teatru, și-au încetat existența.

Un model de moralitate cu subiect religios, având ca temă conducătoare lupta dintre pornirile bune și pornirile rele ce stăpânesc inima omenească, găsim în piesa Bien-Avisé et Mal-Avisé. În cele opt mii de versuri se reprezintă două vieți: a unui ales și a unui damnat.

La început, Bien-Avisé și Mal-Avisé merg pe aceleași drumuri de viață. Curând, însă, se vor despărți. Bien-Avisé se leagă de Rațiune (Raison); Rațiunea îl conduce la Credință (Foi); Credința îl înfățișează Căinței (Contrition); Căința îl încredințează Confesiunii (Confession). Pe drum, Umilința (Humilité) îl inițiază, determinându-l să-și lepede încălțămintea, ca semn de credință. În acest timp, Mal-Avisé urmează o direcție opusă. Mai întâi pun stăpânire pe el Îndrăzneala (Oisance) și Neascultarea (Rébellion). Sub influența acestora, se înfundă în taverne, având ca tovarăși Nebunia (Folie) și Desfrânarea (Hoquelerie-Débauche). Acești

tovarăşi nu fac altceva decât să-l speculeze: după ce vor mânca pe socoteala lui ruinându-l, îl vor părăsi.

Bien-Avisé îşi continuă cursa. Cunoaşte succesiv o seamă de personaje valoroase; fiecare din acestea îl învaţă disciplina de sine şi îl pregăteşte pentru o viaţă morală mai adevărată. Personajele sunt: Penitenţă (Pénitence), Mulţumire (Satisfaction), Milostenie (Aumône), post (Jeûne), Rugăciune (Oraison), Castitate (Chasteté), Abstinenţă (Abstinence), Ascultare (Obédience), Silinţă (Diligence), Răbdare (Patience), Prudenţă (Prudence), Onoare (Honneur), Soartă (Fortune). Aceasta din urmă arată oamenilor două figuri: una senină, surâzătoare; alta tulbure, înfiorătoare. La roata pe care o învârteşte sunt înhămaţi patru oameni, fiecare constituind în mâinile ei o jucărie şi toţi la un loc personificând urcuşurile şi coborâşurile puterii: Regnabo (Voi domni), Regno (Domnesc), Regnavi (Am domnit), Sum-sineregno (Sunt fără domnie).

Ce face în acest timp Mal-Avisé? Îl vedem victimă a Sărăciei (Paupérité), a Nenorocului (Malle-Chance) şi a Furtului (Larcin). Prins de vicii, acestea îl conduc spre Pieire (Malle-Fin). La întrebarea acesteia, Mal-Avisé declară că nu se căieşte de drumul pe care a umblat. Diavolii aleargă să se joace cu sufletul lui, care este acum prada lor. O dată cu el, se mai precipită în infern Regno şi Regnabo. La masa lui Satan, Mal-Avisé va trebui să înghită mâncărurile diabolice.

În ce priveşte pe Bien-Avisé, acesta va muri în apoteoză, în mâinile Bunului sfârşit (Bonne-Fin). Regnavi şi Sum-sine-regno, mai întâi penitenţi, apoi absolviţi, vor avea aceeaşi soartă.

Dar caracterul religios nu este unicul. Există şi moralităţi întemeiate pe argumente de morală laică, obişnuită. Sub acest raport, deosebit de caracteristică este *La Condamnation de Banquet* (Condamnarea Ospăţului), compusă de Nicolas de la Chesnaye, medicul regelui, şi publicată întâia oară în 1507. Piesa e celebră, mai cu seamă prin mulţimea ei de aluzii la evenimentele epocii. De altminteri, a şi fost dedicată regelui Ludovic al XII-lea. Intenţia didactică ne este comunicată chiar de către autor, în prefaţa operei. Aflăm din aceasta: întâi pornirea lui de a dispreţui şi de a combate lăcomia, orgia, beţia şi voracitatea; apoi, prin opoziţie, dorinţa de a aduce laude măsurii, sobrietăţii, abstinenţei, temperanţei şi în genere prânzurilor simple. Pe scurt, piesa trebuie să demonstreze o teză poetică-medicală: mâncaţi bine la prânz, fiţi cumpătaţi seara şi nu benchetuiţi niciodată!

Bonne-Compagnie (Bună tovărăşie), Gourmandise (Lăcomie), Friandise (Mâncare gustoasă), Passe-temps (Pierdere de vreme), Je-bois-à-vous (Beau în sănătatea ta), Je-vous-fais-raison (Îţi dau dreptate) şi Accoutumance (Obişnuinţă) formează o societate de petrecăreţi. Primesc rând pe rând trei invitaţii: din partea lui Dîner, Souper şi Banquet. Dîner îi ospătează cu belşug şi masa se termină cu bine. Totuşi, bolile privesc pe fereastră, dând târcoale celor lacomi. Textul ni le descrie: „Figuri hidoase şi monstruoase, îmbrăcate ciudat, neputându-se deosebi dacă sunt bărbaţi sau femei". Bolile se prezintă, fiecare pe sine, prin cuplete adecvate. Se numesc: Apoplexie, Paralizie, Epilepsie, Pleurezie, Angină,

Hidropizie, Gălbinare, Gravelă, Gută. Le vedem intrând în complicitate cu Souper şi Banquet, pentru a începe atacul împotriva convivilor. Mesele decurg în belşug, risipă şi veselie. E momentul potrivit pentru ca bolile să intre în acţiune. Deocamdată nu ucid pe nimeni, dar îi hărţuiesc pe toţi, luându-le buna dispoziţie.



Frontispiciu pentru moralitatea *Orbul şi ologul.*

Oaspeţii n-au înţelepciunea să se oprească. Primesc şi invitaţia lui Banquet. Acesta, ca un trădător, introduce bolile, lăsându-le mână liberă asupra musafirilor. Totul e deci pregătit; se aşteaptă numai începerea dezastrului. Bonne-Compagnie, Passe-temps şi Accoutumance găsesc mijlocul să fugă. Gourmandise, Friandise, Je-bois-à-vous şi Je-vous-fais-raison, atacaţi direct de duşmani, rămân morţi pe podea. Bonne-Compagnie pleacă în căutarea Experienţei şi introduce plângere în tribunal împotriva lui Banquet. Experienţa – figurată ca o doamnă – îşi trimite la faţa locului agenţii cu scopul de a închide pe Souper şi Banquet. Aceştia sunt: Ajutor, Sobrietate, Clistir, Pilulă, Sângerare, Dietă şi Remediu.

Cei doi vinovaţi sunt azvârliţi în închisoare. Urmează o seamă de interogatorii, într-un proces lung, cu lux de erudiţie sacră şi profană. Banquet este condamnat la moarte prin spânzurare. Souper este tratat cu ceva mai multă blândeţe: va trebui ca de-acum înainte să păstreze o distanţă de şase ore faţă de Dîner şi, în plus, să poarte la mâini nişte manşete de plumb, prin care servirea mâncărurilor şi a băuturilor să întâmpine dificultăţi.

În faţa judecăţii, Banquet dă la iveală toate crimele sale, cerând iertare lui Dumnezeu şi oamenilor. Recunoaşte că n-a fost de ajutor decât medicilor; singuri aceştia ar fi îndreptăţiţi să se roage pentru el. În cele din urmă, Banquet va trebui să-şi primească osânda, călău fiind Dieta.

Piesa cuprinde unele bufonerii recreative, dar fără ca acestea să-i alunge toată monotonia. Bănuim că era nevoie de multă vervă în joc, şi deopotrivă de multă îndrăzneală caricaturistică, pentru ca acea lungă defilare de personaje alegorice să devină vie şi expresivă. Amintim, ca amănunt pitoresc şi anecdotic, că lecţia dietetică dată regelui Ludovic al XII-lea de către medicul său La Chesnaye a rămas doar pe hârtie. La nunta sa cu Maria de Anglia, în cea de-a treia căsătorie, regele, care ţinea să pară încă în putere, a prelungit ospăţul până ce acesta i-a devenit fatal.

În acelaşi spirit, moralităţile tratează şi subiecte simple, omeneşti, din sfera obişnuită a faptelor de viaţă. E vorba, mai ales, de virtuţile familiale. Spectatorii sunt instruiţi asupra datoriilor reciproce între soţi, între părinţi şi copii, între fraţi.

Găsim aici, pe lângă nota pedagogică obişnuită, şi o notă patetică; trebuia ca spectatorii să fie moralizaţi, emoţionându-i. Prima indicaţie în această direcţie ne-o oferă înseşi titlurile. De pildă: *Copiii de astăzi, Fraţii de astăzi, Copilul ingrat, Fiul rătăcit, Copilul pierdut* ş.a. Toate cuprind lecţii de viaţă şi de bună-cuviinţă, dau de gândit părinţilor care nu ştiu cum să-şi educe copiii, avertizează pe aceia care nu-şi respectă sau nu şi-au respectat părinţii. Zugrăvesc nefericirile ce se pot ivi în casele în care raporturile de familie au fost zdruncinate, fie prin superficialitatea părinţilor, fie prin neascultarea ori nerecunoştinţa tinereilor. Adesea autorii găsesc tonul cald, potrivit, lămuritor, valabil prin simplitatea şi sinceritatea lui; există însă şi pasaje în care expunerea e greoaie, încărcată cu descrieri brutale sau cu dezvoltări pedante.

O altă categorie: subiecte de revoltă morală şi socială. Apare relativ târziu, în ajunul Renaşterii şi în circumstanţe defavorabile pentru teatrul tradiţional; de aceea, genul s-a dezvoltat mai puţin decât celelalte. Ca piesă ilustrativă citäm *Împăratul care şi-a ucis nepotul.*

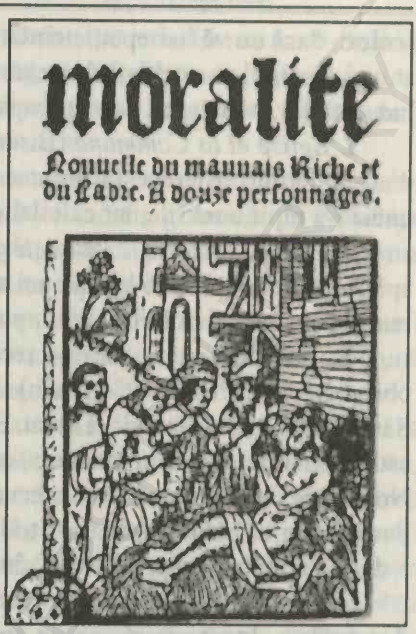
Simţindu-se bătrân, împăratul a trecut asupra nepotului său exerciţiul puterii, păstrându-şi insignele suveranităţii. Dar tânărul prinţ, mult prea impetuos, stăpânit de porniri rele, nu este apt pentru această încredinţare. Foloseşte forţa pentru a aduce în palat o tânără fată pe care n-a putut-o seduce. Femeia dezonorată cere suveranului să-i facă dreptate. Acesta, după ce-şi dojeneşte cu asprime nepotul, îl ucide cu propria-i mână. Curtenii sunt consternaţi, neacceptând gestul împăratului. Însuşi capelanul său va refuza să-i administreze împărtăşania, în ceasul morţii. Însă, la rugăciunea fierbinte a muribundului, până în cele din urmă cerul îi va acorda absolvirea.

În alte piese din aceeaşi categorie găsim subiecte comune cu cele din miracolele dramatice ale secolului al XIV-lea, cu deosebirea că în ele protestul împotriva injustiţiilor feudale devine mai apăsat.

O ultimă categorie este aceea a moralităţilor cu subiecte şi semnificaţii politice.

Sunt în cauză, mai cu seamă, piese compuse şi reprezentate în prima jumătate a secolului al XVI-lea. Contradicţiile epocii oferă teatrului comic şi profan subiecte inedite. Regalitatea, biruitoare cu sprijinul burgheziei, impusese feudalităţii condiţiile sale. Cavalerii mai purtau armură doar pe dinafară; ca mentalitate, deveneau simpli curtezani. Orgoliul seniorial, nemaidispunând de vechile lui privilegii, începea să încline steagul. Se pregătea terenul pe care se vor propaga ideile Renaşterii şi ale Reformei. Totul lăsa să se întrevadă că evoluţia acestora va fi energică şi rapidă. Dacă în unele locuri prezenţa lor se arăta încă timidă, în altele această prezenţă devenea exigentă. Tendinţele de liberalism ale lui Ludovic al XII-lea ajutaseră ca spiritul de opoziţie al burgheziei, în special al celei pariziene, să crească. Politica mai autoritară a lui Francisc I va încerca să reducă această emancipare, dar fără să poată ajunge la rezultatele aşteptate. E drept, pe scenele lor improvizate, actorii comici şi bufonii nu-i vor mai persifla cheltuielile, aşa cum ironizaseră economiile predecesorului său. Regele izbutise, oarecum, ca tronul

să nu mai fie satirizat pe scenă; în schimb, față de actele Parlamentului, comedia înțelegea să-și păstreze câștigurile dobândite și alura ei de libertate. Concordatul papei Leon al X-lea, a incitat și el verva satirică a teatrului comic. Devine țintă de atacuri chiar suveranul pontif. Asistăm la un proces politic capabil să creeze o adevărată efervescență în rândurile pamfletarilor, autorilor comici și actorilor. E ceva mai mult decât un simplu conflict de concepții sau chiar un antagonism, de putere între regele Franței și titularului Sfântului Scaun. Avem de-a face cu semne ale unei revoluții mai mari, punând în discuție forme și tradiții constituite, raporturi de autoritate, stări sociale și nemulțumiri populare, moravuri publice și particulare. Teatrul, seismograf sensibil al fenomenelor sociale și morale, înregistrează fără întârziere această tensiune. Nu întâmplător, deci, anume acțiuni din repertoriile comice ale timpului seamănă ca situație și ca stare de spirit cu fapte denunțate violent în scrierile lui Luther. Ne gândim, de pildă, la personajul Commun; prin acesta teatrul comic aducea pe scenă ecouri ale unor acte tiranice ale bisericii, ale moravurilor îndoielnice din mănăstiri, ale ignoranței și imoralității unor agenți ai autorității, ale mizeriei în care era ținut poporul.



Frontispiciu de moralitate.

Într-un asemenea cadru de condiții, moralitățile cu substrat politic vor putea să joace un rol și mai activ decât celelalte. În mai multe procese deschise ale epocii vor lua atitudine, spunându-și răspicat cuvântul.

La Moralité des Quatre Ages (Moralitatea celor Patru Vârste) pune să defileze pe scenă patru personaje, fiecare cu semnificația sa politică: Vârstă de aur, Vârstă de argint, Vârstă de aramă și Vârstă de fier. Vârstă de aur era capabilă să-și hrănească oamenii fără a le impune griji, doliu, suferințe, renunțări, impozite și războaie. Vârstă de argint, care i-a urmat, a dat oamenilor case pentru a se adăposti și arme pentru a se apăra; cu timpul, a trecut și la construcții de palate. Vârstă de aramă, din ce în ce mai aspră cu soarta oamenilor, îi va pune să învețe meșteșugul de a se bate, să-și întocmească artilerie cu care să asedieze ziduri și cetăți, să sape drumuri în munți, să construiască vase pentru navigat pe mări, să caute bogățiile pământului, să se deprindă a sta sub ordinele unor conducători ca Ahile, Cezar și Scipion. În sfârșit, va veni și Vârstă de fier, care, pentru a-și asigura domnia, nu se va sfii să recurgă la oricâte viclenii, să asasineze, să incendieze să-și doboare adversarii prin forță. E ușor de înțeles că această vârstă figura timpul prezent. Vârstă de aramă, retrăgându-se din fața ei, dă publicului un avertisment: „...nobili

seniori, dacă nu vă îndreptați neîntârziat moravurile, mânia lui Dumnezeu să cadă atunci pe capul vostru! Iată de ce am ținut cu dinadinsul să vă spun aceste cuvinte: judecata lui Dumnezeu este aproape!"

L'Eglise et la Commune (Biserica și Comuna) pune să dialogheze pe scenă două simboluri. Biserica și Comuna se plâng deopotrivă împotriva nobilimii, care uneia i-a răpit bunurile, iar celeilalte drepturile.

L'Eglise, Noblesse et Pauvreté qui font la lessive (Biserica, Noblețea și Sărăcia spălând rufele) reia sub haina unei anecdote cunoscute aceeași idee, inspirată din realități sociale și politice ale timpului.

Biserica (Dame Eglise) s-a reconciliat cu Nobilimea. Greul lucrurilor, ca de obicei, îl poartă Poporul (Commun). Acesta spală rufele Bisericii. Nobilimea îi ajută. Sărăcia trebuie să le întindă la uscat. Fiecare, în cuplete separate, își prezintă fericirile sau nefericirile. Biserica pretinde cu orgoliu că în puterea ei stă și salvarea și damnația. Nobilimea, la fel, își proclamă prezumțiile. Poporul, în schimb, arată cum trebuie să ducă lipsuri, să îndure foamete, să trăiască în dezolare, copleșit de griji, consolându-se – dacă s-ar putea – cu ploaia, cu vântul, cu furtuna și cu grindina.

Totuși, convin să spele împreună rufele. Biserica vine cu un plan: Ambiția să dea rufăria, Ipocrizia să toarne apa și Avariția să aprindă focul. Nobilimea îl completează: Bogăția și Favorul să spele, Iubirea să usuce, Justiția să calce și Jaful (Rapine) să pună bine rufele astfel pregătite. Sărăcia, deși încă de mult resemnată, întreabă dacă îi revine și ei un rol. I se spune că „trebuie să întindă rufele". Obiecția ei, că „de când face tot aceeași muncă i s-au rupt mâinile", rămâne zadarnică.

În sfârșit, treaba s-a făcut. Se trece la împărțirea rufăriei. Sărăcia, care nu are nici măcar o cămașă, cere Bisericii să-i dea și ei una, din multele care nu-i trebuiesc. Biserica îi cere în schimb bani. Poporul, atunci, nemaistăpânindu-și indignarea, îi spune o seamă de adevăruri crude. Dar Biserica nu se lasă impresionată. Îi râde în față, declarând cu cinism că ia de la toți, vii și morți, că face ce vrea, că după socotința ei nu se va sfii să pună mâna și pe ultimul bob de grâu al săracului. Nobilimea, ca să nu rămână mai prejos face elogiul privilegiilor. Sărăcia asistă la toate acestea cu resemnare: „Dacă m-aș răzbuna – declară într-o replică finală – ar însemna ca după aceea să fiu aruncată în închisoare".

Critica bisericii și a nobilimii este reluată în *Le jeu du Capifol*; (Jocul Capifolului – în traducere aproximativă „joc de-a baba-oarba"). Poporul (personajul Commun, făptură oropsită și nedreptățită) apare de astă dată în tovărășia lui Labeur (Munca), personificând pe plugari. Lui Commun îi stau multe pe inimă, dar preferă să tacă, de teamă ca altminteri să nu se căiască mai rău. Își compară soarta cu aceea a unui roi de albine ce trebuie să rătăcească neîncetat, fugărit din copac în copac. Totuși jocul îi dă prilejul să-și spună părerile. Poporul, în plângerea lui, arată cum Biserica lasă mortul neîngropat, dacă rudele nu au cu ce să plătească și cum Nobilimea îl lovește fără milă, când încearcă să-și dea pe față vreo nemulțumire.

Science et Anerie (Știința și Neghiobia) satirizează pe funcționarii guvernării, nepriceperii și necinstiți. Personajul Neghiobie se bucură la curte de principala

favoare. Totul stă în mâna lui; el hotărăşte, el distribuie recompense sau beneficii, el – mai cu seamă – numeşte în funcţiune pe ignoranţi, dându-le preferinţă.

Nemulţumirile populare, devenite aproape un mod de gândire, alcătuiesc o temă frecventă a moralităţilor cu substrat politic.

În *Mieux-que-Devant*, (Mai bine ca înainte; titlul exact: *Bergerie nouvelle, fort joyeuse et morale, de Mieux-que-Devant*) – ascultăm gemetele lui Plat-Pays (Ţara de Jos) şi ale lui Peuple-Pensif (Popor pe gânduri), pe care jafurile, lăcomia şi spiritul de distrugere al armatelor i-au lăsat în sapă de lemn.

Les gens nouveux qui mangent le monde et le logent de mal en pire (Oamenii noi care sug lumea, ducând-o din rău în mai rău), reflectă stări de opinie comună create de schimbările de guverne, cu consecinţele acestora în societatea vremii.

La moralité de tout le monde (Moralitatea despre toată lumea) satirizează gustul pentru modă, lux şi risipă, denunţă spiritul de corupţie pe cale de generalizare, arată cum prin bani se poate obţine orice şi conclude cu ideea că trăim într-o lume în care toţi sun nebuni. În *Marchebeau*, doi seniori, domnul de Marchebeau şi domnul de Galop, ajunşi în sărăcie şi desconsiderare, regretă timpurile fericite când aveau castele, domenii, bijuterii, haine somptuoase şi când „puteau plăti regeşte pe femeile curtate". Încercarea lor de a plăti cu vorbe frumoase în loc de daruri scumpe dă greş. În cele din urmă, se recunosc învinşi: „Amorul fără bani nu izbuteşte nimic" („*amour ne faict rien sans argent*").

Nu este exclus, dacă moralităţile şi-ar fi prelungit existenţa, ca acest gen să dea la iveală opere din ce în ce mai valoroase, bogate în observaţii morale şi în conţinuturi emotive. Dar evoluţia lui a fost în bună parte împiedicată din cauza luptelor religioase dintre catolici şi protestanţi. În principiu, partizanii Reformei erau împotriva spectacolelor de teatru; în faptă, însă, le-au folosit şi ei. Sub o aparenţă de discuţii religioase, scena se transforma într-un instrument de lupte politice. La început, principii protestanţi, bucuroşi că se satiriza papalitatea, n-au întrevăzut toate eventualităţile. Când însă şi-au dat seama că de la critica bisericii nu mai era decât un singur pas până la critica suveranităţii, au luat măsuri ca tonul acestor reprezentaţii să se atenueze, rămânând în cauză cel mult vicii şi situaţii ridicole din viaţa particularilor.

Capitolul înscris în evoluţia formelor dramatice de aceste moralităţi este important. Moralităţile din secolul al XV-lea au purtat în ele germenul multor comedii de mai târziu. Străduinţa de a încarna în personaje unice tipuri şi caractere universale trebuie înţeleasă şi preţuită ca act de gândire şi ca mijloc de exprimare poetică.

Rezumăm, mai jos, punctul de vedere reprezentat de L. Petit de Julleville în lucrările sale despre istoria teatrului francez vechi (*Le théâtre en France*, 1901).

Să presupunem că în Mizantropul, cea mai de seamă comedie de caracter a lui Molière, personajele n-ar purta numele lor omeneşti, ci nume alegorice ca în moralităţile medievale: în loc de Alceste, *Mizantropie*; în loc de Célimène, *Cochetărie*; în loc de Philinte, *Optimism*; în loc de Arsinoé, *Pruderie*; în locul celor doi marchizi, *Prostie* şi *Fatuitate*. Într-o asemenea ipostază, comedia

Mizantropul ar fi şi ea o moralitate, bineînţeles cu mari perfecţiuni de analiză psihologică, de conducere a situaţiilor, de stil poetic. Rezultă, deci, că autorii modeşti şi stângaci din secolul al XV-lea n-au fost lipsiţi de intuiţii şi pătrunderi artistice. Având în vedere puterile de care dispuneau în epoca lor, nu le putem cere mai mult. În comparaţie cu modernii, meritele sunt inegale; dar în ce priveşte similitudinea genurilor, fapta lor rămâne remarcabilă.

3. Théodore de Bčze

Satira politică îndreptată prin comediile vremii împotriva bisericii a atins unul din punctele sale culminante prin piesa *Papa bolnav şi trăgând să moară* (*La comédie du Pape malade ei tirant à sa fin*), compusă către jumătatea secolului al XVI-lea de către Théodore de Bèze şi imprimată în 1561 sub pseudonimul de Thrasibule Phénice.

Théodore de Bèze (1519–1605) a contat în mişcarea de idei a secolului său ca teolog protestant şi ca om de litere. La Bourges, unde şi-a continuat studiile universitare începute la Orléans, maestrul său Melchior Wolmar – cunoscut savant elenist şi discipol fervent al lui Luther – l-a câştigat deopotrivă pentru limbile vechi şi pentru religia protestantă. În 1548, la Geneva, a trecut în mod public la calvinism. Lucrările sale de teologie protestantă, elocinţa sa de amvon şi de catedră precum şi arta sa de insinuare – cum afirmă comentatorii săi catolici – i-au asigurat un loc de mare prestigiu în sânul partidului reformat. A condus mai multe ambasade pe lângă principii protestanţi din Germania, cerându-le sprijin în favoarea reformaţilor francezi. A izbutit să convertească la protestantism pe Antoine de Bourbon, regele Navarrei. În 1564, succedând lui Calvin, a devenit şeful calviniştilor din Franţa şi din Elveţia. Memoriul său *De haereticis a civili magistratu puniendis*, publicat pentru a justifica supliciul din 1553 al lui Michel Servet, condamnat la moarte pe rug ca eretic de către magistraţii calvini din Geneva, a putut să arate în ce măsură era un spirit aprig şi hotărât.

Ca scriitor, ca om de litere, ca atitudine de luptător, Théodore de Bèze se înscrie în Renaştere. Protestele lui împotriva ignoranţei îl aşază în avangarda Pleiadei. Dar comedia amintită, ca fond, ca formă şi ca spiritualitate generală, aparţine încă evului mediu. Reflectă, în trăsături sigure, o poziţie a teatrului comic faţă de luptele politice şi religioase ale epocii. Acţiunea e complicată. S-o urmărim, schematic, în trăsăturile ei principale.

Papa pare leşinat. Prêtrise (Preoţimea) îi dă curaj, îndemnându-l să-şi sprijine pe umerii ei bătrâneţea, slăbiciunile şi reumatismele. Satan, trimisul lui Belzebut, vine să-i prezinte omagii şi să-i facă oferte de prietenie. Sărutându-i pantoful, îl asigură că soarta hughenoţilor goniţi din casele lor sau condamnaţi să moară în chinuri nu trebuie să-l îngrijoreze. Papa se plânge că lucrurile s-au schimbat mult, că lumea nu mai tremură ca altădată de tripla lui coroană şi că de când Luther, apostatul, a intrat în joc, primeşte mereu lovituri serioase. Nu-şi ascunde

dezamăgirea că după Germania şi Anglia s-ar putea ca şi Franţa, fiica sa atât de iubită, să-l trădeze. De emoţie, cade bolnav la pat. Bucăţica de pâine sfinţită şi stropii de aiasmă nu izbutesc să-l repună pe picioare. Bolnavul, din ce în ce mai abătut, suferă cumplit. Moinerie (Călugărimea) îi dă sfatul să se împărtăşească. Dar pofta de mâncare tot nu-i revine. Sub acţiunea bilei, bolnavul dă afară tot ce are în stomac: fraude, extorcaţii, erori, absurdităţi, violenţe, cruzimi, trădări, acte de neloialitate, decrete, bule, indulgenţe, pălării de cardinal, călugări, preoţi, episcopi, cardinali, acuzaţii, citaţii, fulgere, furtuni, relicve, colecte etc. Prêtrise, ţinându-i capul, îl îndeamnă să dea totul afară, să nu mai reţină nimic. Bolnavul mărturiseşte că n-a mai rămas în el decât un singur obiect, prea mare pentru a fi expulzat dintr-o dată: scaunul sfântului Petru.

Satan este neliniştit de boala papei. Murind – îşi spunea acesta – s-ar putea ca infernul să-şi piardă „vaca sa cu lapte". Neapărat trebuie găsit un om de curaj, cu dar de vorbă, care să asmută simţirea şi naivitatea populară împotriva „câinilor de lutherieni". Plecând în căutarea acestuia – *quelque baudet de la Sorbonne* (vreun măgar de învăţat) – Satan îşi ascunde coarnele şi împrumută o înfăţişare de cavaler.

Intră în scenă personajul Outrecuidé (Semeţie, Obrăznicie, Încredere în sine) figurând pe Villegagnon, reprezentant al ordinului de Malta, aprig contradictor al lui Calvin. Philante, valetul său, îl îndeamnă să părăsească acest ţinut mizerabil în care se moare de foame şi să meargă în „mama-Franţa", unde să-şi lecuiască suferinţele. Şi mai apare un personaj: seniorul de Parvo-Castella, Ambiţiosul. Este un nobil scăpătat, dispus la orice tranzacţie care i-ar reface oarecum averea. Satan, ca mandatar al papei, îi oferă să devină apărătorul acestuia, bineînţeles în schimbul unei sume mari de bani. Seniorul răspunde afirmativ: nu e papist, dar poate pleda în proză sau în versuri, pentru că un poet adevărat nu se teme de dificultăţi. Satan înregimentează şi pe înfometatul Arthus Désiré. Când acesta îi propune să asocieze şi pe Maillard, doctor de la Sorbona, autorul găseşte prilejul potrivit pentru a compune un pamflet împotriva universităţii, ca citadelă a teologiei catolice. Satan refuză pe Maillard, pe care îl consideră doar „câine ce latră fără să muşte"; încheie însă un pact cu decanul Sorbonei, supranumit „zelatorul".

Satan raportează papei despre succesul acestor înrolări. Adevărul – tot figurare alegorică – îi încurajează pe hughenoţi, îndemnându-i să continue rezistenţa. Biserica reformată şi Adevărul îşi unesc forţele. Ni se evocă suferinţele, umilinţele şi persecuţiile la care sunt supuşi credincioşii acestei biserici. Piesa se termină cu anunţarea unui viitor limpede şi promiţător pentru reformaţi.

Nu ştim în ce măsură această comedie a putut să fie reprezentată pe scenă. Chiar şi imprimarea ei s-a făcut cu precauţiuni, în tiraje mici şi probabil cu riscuri mari. Astăzi, violenţa ei de limbaj ar putea să ne pară naivă, simplistă, neconvingătoare şi, în orice caz, ca temă şi ca gândire, sub nivelul atins de învăţatul Théodore de Bèze în celelalte scrieri ale sale. Trebuie să precizăm, însă, că acest ton corespundea cu ideile vremii, că stilul luptelor religioase era un stil aspru şi necruţător, că în toiul polemicii cele două tabere nu mai puteau ţine întotdeauna

cumpăna măsurii; credința că papa ar fi „Anticrist", instrument al Satanei și aducător de nenorociri, era curentă în mentalitatea protestantului de rând.

Théodore de Bèze a compus și o tragedie în patru acte, având ca subiect sacrificiul lui Abraham. Nu este cazul s-o analizăm aici, întrucât se situează într-o mișcare dramatică de mai târziu, în sfera Renașterii.

4. Farsele

În teatrul medieval francez, farsa ocupă un loc de seamă. O întâlnim, sub diferite forme, încă din primele timpuri ale literaturii dramatice naționale. În secolul al XI-lea se dădea numele de *farcia* sau *farcite* unui gen de poezie scrisă în limba latină comună; din *farcia* a rezultat *farcire* (a umple, a încărca), de unde franțuzescul *farce*. Găsim cuvântul și în terminologia liturgică: *farce*, adică o parafrază necanonică inclusă într-un text liturgic consacrat. În teatru, termenul s-a generalizat prin acțiunea comfreriilor comice *Enfants sans souci* și *Basoche*, despre care vom vorbi mai pe larg într-un capitol următor.

Cu timpul, denumirea de farsă a dispărut din celelalte domenii, rămânând numai în teatru. La început, se desemna prin *farcissure* o mică piesă poznașă, introdusă în desfășurarea marilor reprezentații religioase, ca un ingredient amuzant și odihnitor. Unele farse făceau parte din chiar corpul misterelor; altele erau jucate la sfârșitul reprezentației de bază. Treptat-treptat, nota de „*farcissure*" s-a șters, lăsând pieselor comice o existență autonomă. Acestea s-au constituit într-un gen durabil, ale cărui caractere – în trăsături generale – subzistă până astăzi.

Ca producții comice, farsele au luat în gustul public locul *fabliau*-urilor, cu care de altminteri aveau filiații și afinități pronunțate. De dimensiuni mai mici decât moralitățile, reprezentarea lor era urmărită cu plăcere de către mulțimea spectatorilor. Puneau în scenă vicii, stângăcii și trăsături ridicole, în formă bufonă. Personajele sunt surprinse la ele acasă, pe stradă, în piețe publice, cu ceea ce aveau mai grotesc sau mai caricatural în diferitele lor manifestări. Piesele nu țineau să dezvolte vreo idee filozofică, judecată politică sau intenție morală. Cel puțin, aceasta a fost situația la început. Scopul lor era să prilejuiască momente de petrecere populară, să creeze stări ilariante. Se zugrăveau vicii omenești, adesea exagerându-li-se partea de ridicol; invenția trecea înaintea observației; limbajul dovedea preferințe licențioase.

Cele două abuzuri, de concepție și de expresie, făceau ca farsa să nu fie luată în serios. Publicul n-o considera îndeajuns, păstra rezerve, chiar dacă aparent o răsplătea cu aplauze. Aceasta va contribui ca autorii și actorii să-și ia în acest gen de producții libertăți din ce în ce mai mari. La un moment dat se ajunsese la situația că în farse se putea spune orice, fără ca faptul să alarmeze cenzura. Într-adevăr, rareori în viața teatrului s-au produs mai multe îndrăzneli, luări în râs și chiar impudicități. Nu se dădeau atacuri personale; aluziile erau însă transparente. Publicul deslușea cu ușurință persoanele sau situațiile în cauză. Apăreau,

deopotrivă, vicii personale şi scăderi colective; sub acest raport, farsele oglindesc părţi întregi din societatea vremii.

În legătură cu farsele medievale se ridică o seamă de întrebări. În ce măsură mulţimea aceea de culori triste din viaţa epocii sunt reale ori sunt produsul unor ridiculizări extreme? Ce este adevărat în portretul epocii şi al societăţii, ce este caricatură? Până la ce punct aceste farse pot fi documente social şi psihologic?

În general, judecata noastră nu trebuie să fie aspră. Farsa medievală, desigur, a exagerat; dar n-a exagerat absurd, ci în limitele impuse de natura comediei. Aceasta e ţinută să pună în evidenţă scăderile oamenilor, mai mult decât virtuţile. Secolul al XVII-lea, în speţă comedia lui Molière, a făcut aceasta cu mijloace artistice de natură să dea cruditãţilor învelişuri seducătoare. Evul mediu n-a avut un asemenea rafinament, şi nici nu putea să-l aibă. A ştiut, însă, să observe ridicolul; ce i-a lipsit, e arta de a-l reda viu, expresiv, fără a recurge la licenţă şi enormităţi.

Oricum, farsele dovedesc că mentalitatea medievală n-a rămas străină de esenţa comicului dramatic; momentul pe care l-au înscris îşi are un loc bine definit în evoluţia generală a comediei.

Defectele amintite sunt frecvente; le întâlnim în multe din cele peste o sută cincizeci de farse ce au putut fi identificate până acum ca datând din perioada 1440–1560. Cronologic, toate aceste farse ar aparţine Renaşterii; ca idee, continuă aspecte de viaţă medievală. Între ele găsim şi piese de seamă, capabile să exprime genul în mod fericit. În fruntea acestora trebuie să citãm *La farce de maistre Pierre Pathelin*, considerată de istoriile literare drept prima comedie franceză în adevăratul înţeles al cuvântului. Astăzi, ca şi în trecut, continuă să figureze în repertoriile universale ale teatrelor. Sainte-Beuve, după ce numeşte „capodopera genului" şi recunoaşte în ea o „admirabilă sclipire de geniu comis", o consideră anunţătoarea lui Tartuffe, personajul lui Molière.

Între 1480 şi 1600, spre deosebire de celelalte farse care ne-au parvenit doar în manuscris, a cunoscut douăzeci şi cinci de ediţii. Avem în aceasta o dovadă a preţuirii pe care i-au acordat-o contemporanii şi urmaşii lor.

Autorul a rămas necunoscut. Se indică, ipotetic, un anume Pierre Blanchet, care ar fi trăit la Poitiers între anii 1459–1519. Piesa a fost atribuită şi lui Villon, dar fără temei. L. Petit de Juleville, discutând această supoziţie, precizează; „Villon n-a ştiut şi n-a consimţit niciodată să zugrăvească şi un alt suflet decât al său; şi, poate, nici acestuia nu i-a pătruns întregul lui conţinut, întregul secret... E greu, deci, să admitem că ar fi putut să fie şi un comic profund". Sainte-Beuve, în cercetările sale asupra vechiului teatru francez, susţine că această obscuritate cu privire la dată şi autor, departe de a dăuna, a contribuit ca piesa să intre în patrimoniul naţional, să se confunde cu spiritul *gaulois* şi să înscrie pe Pathelin pe linia unor personaje devenite clasice, ca Panurge, Ragotin, Dandin, Bridoyson, Pangloss, toate descinzând din tradiţii medievale.

Piesa cuprinde 1.500 de versuri, întrecând ca lungime pe toate celelalte din acelaşi gen. A fost tradusă în mai multe limbi, inclusiv limba latină. Din felul cum



Maestrul Pathelin şi Guillemette, după o ediţie din 1481.

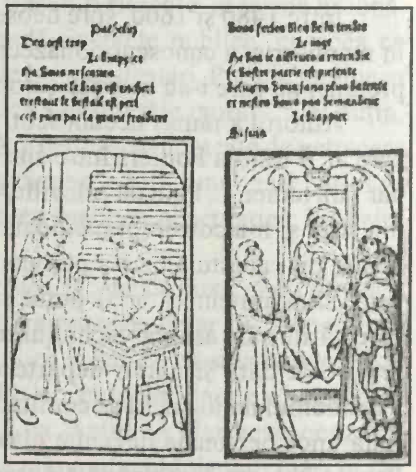
e construită, rezultă că autorul cunoştea bine meşteşugul de teatru. Naivităţile, care în alte farse abundă, aici sunt numai sporadice. Comicul e sănătos şi real; are cu atât mai multe merite cu cât nu găsim în el invenţii, surprize sau *quiproquo*-uri de care s-a abuzat în vodeviluri sau chiar în comediile mai noi.

Pierre Pathelin este un avocat fără scrupule şi, deopotrivă, fără clienţi. Se consultă cu soţia sa, dame Guillemette, asupra mijloacelor prin care să-şi refacă fără cheltuială îmbrăcămintea în penurie. Izbuteşte prin cuvinte amăgitoare, nu fără o anume trudă, să smulgă de la un negustor de postav o bucată de şase coţi. Bineînţeles, nu intenţionează s-o plătească vreodată. Negustorul, *ejusdem farinae*, se felicită pentru preţul mare ce i s-a promis. Tot acest negustor are în serviciul său pe ciobanul Thibaut l'Aignelet, care îl fură regulat, fără a consimţi să şi recunoască. Acesta se adresează maestrului Pathelin, cu rugămintea de a-l apăra în justiţie împotriva stăpânului său. Avocatul îl sfătuieşte ca în faţa judecătorului să facă pe imbecilul şi la întrebările puse să răspundă doar cu behăituri. Lecţia prinde cât se poate de bine; când Pathelin îi cere onorariul, îi răspunde cum l-a învăţat, cu aceleaşi behăituri.

Acţiunea e simplă; găsim în ea o lecţie jovială de şiretlicuri şi mici înşelătorii, având ca morală simpla plăcere, ca într-o fabulă de La Fontaine, de a vedea pe înşelători păcălindu-se între ei. Se ilustrează un proverb francez: *à trompeur, trompeur et demi* (corespunde cu proverbul românesc: „tot naşul are naş").

Comicul e susţinut cu mijloace simple, dar totodată vioaie, naturale, comunicative. Astfel, în scena dintre postăvar şi avocat, când acesta obţine cu perfidie bucata de postav, găsim spirit de observaţie, pătrundere psihologică, simţ nuanţat al dialogului, o bună cunoaştere a slăbiciunilor şi vanităţilor omeneşti.

Când negustorul vine în casa avocatului să-şi încaseze banii pe marfa vândută, scena jucată de cei doi soţi, înţeleşi între ei, este de un comic desăvârşit. Guillemette, isteaţă şi bună de gură, ştie să iasă din încurcături. Înainte ca postăvarul să fi putut rosti fie şi o



Scene din *Pathelin*: Pathelin şi negustorul (stânga); înaintea judecătorului (dreapta).

singură vorbă, i-l arată pe Pathelin în pat, jurând că zace aşa de unsprezece săptămâni, trăgând să moară. Negustorul, descumpănit, neştiind ce să creadă, renunţă să-si mai încaseze datoria...

Scena delirului simulat al lui Pathelin, pe deasupra unor lungimi şi insistenţe, se desfăşoară cu vervă şi umor. Cu verbiajul său, Pathelin amestecă dialectele într-un haos abil şi comic: limuzinul, „pentru că a avut un unchi limuzin, frate cu o mătuşă vitregă"; picardul, „pentru că mama sa era din Picardia"; normandul, „pentru că învăţătorul i-a fost normand"; bretonul, „pentru că mama tatălui său e din Bretagne"; şi aşa mai departe cu flamandul, lorenul etc.

Ciobanul, de asemenea, este o apariţie caracteristică. Nerozia lui prefăcută e gândită cu fineţe. În spatele unei naivităţi benigne, de om cumsecade, stăruieşte şiretenia şi necinstea. Scena de cel mai mult comic este cea de la judecată, când negustorul îl vede la bară, îmbrăcat în robă nouă de avocat, croită din postavul său, pe Pathelin muribundul... Nedumerit, nu mai ştie pe ce lume se află şi, mai ales, ce să ceară întâi justiţiei: despăgubiri pentru oile pe care i le-a mâncat ciobanul sau plată pentru postavul pe care i l-a sustras avocatul.

Privită de la distanţă, piesa pare un vodevil agreabil, cu mişcare multă şi înlănţuiri ingenioase. În realitate, este mai mult decât atâta. Găsim în ea, deopotrivă, conturări de caractere. Postăvarul Guillaume, cel precaut şi temător în afaceri, e totuşi sensibil la măguliri şi laude. Ciobanul e greoi, stupid, de rea-credinţă, dar are în primitivitatea lui o putere instinctivă de a se apăra, de a-şi atinge ţinta. Cât priveşte pe Pathelin, acesta îşi mânuieşte cu abilitate armele doar atâta vreme cât nu trec şi în mâinile altora. Rămâne, totuşi, proverbial prin vicleniile lui linguşitoare. În limba franceză s-au şi impus, cu aceste înţelesuri, termenii de *patelin* şi *patelinage*. Personajul trăieşte în toate scenele şi replicile ce-i sunt rezervate; dar portretul moral i-l găsim, mai cu seamă, în scena în care câştigă încrederea negustorului, făcând elogiul părintelui său răposat:

Ah! c'était un homme savant!
Je requeirs Dieu qu'il en ait l'âme
De votre père! douce dame!
Il me semble encor, par ma foi,
Que c'est lui qu'en vous je revoi.
C'etait un bon marchand et sage:
Vous lui ressemblez de visage,
Par Dieu! comme droit peinture...[1]

Deducem, din gravurile rămase, că piesa a fost jucată mult pe scenă.

Într-un număr important de farse, unele îndeajuns de reprezentative, găsim aluzii politice, însoţite adesea de recriminări satirice la adresa unor puternici ai

1 Ah, şi ce om învăţat era! Să-i aibă Domnul sufletul în pază! Pe legea mea, parcă-l revăd, privindu-vă. Era un negustor vrednic şi înţelept. Credeţi-mă, îi semănaţi cum nu se poate mai bine...

zilei. Explicația faptului e simplă. Evul mediu, lipsit de tribune politice, de cluburi de presă, și-a dirijat manifestările sale de opinie publică prin scena de teatru. Procesul a durat un secol și jumătate. În tot acest timp, scena comică a dat expresie unor nemulțumiri, doleanțe sau resentimente comune, provocate și întreținute de instituțiile, de regimurile, de modurile de gândire ori de stările de sensibilitate ale epocii. Niciodată autoritatea ecleziastică, cea feudală sau cea regală n-au izbutit să impună mulțimilor medievale tăcere absolută. Chiar în toiul unor mari opresiuni, acestea au găsit mijlocul să persifleze, să zugrăvească lucrurile în notă satirică, să spună pe ocolite ce gândeau, să-și înfățișeze cu haz amar protestele sau nemulțumirile. N-am putea spune că acestea erau făcute cu măsură, cu obiectivitate, cu judecată dreaptă și pătrunzătoare. Dimpotrivă, denotau stări și porniri subiective, explozii temperamentale, reacții de violență și de parțialitate, pornite din pasiuni primitive. Însă, pe deasupra acestor trăsături, semnificația lor politică și socială a rămas mereu în picioare. Aceste izbucniri ne dau imagini din istoria Franței, bineînțeles cu modificări comice, dar nu fără respectarea adevărului. Farsa a exagerat, a deformat, poate câteodată trecând peste limitele artistice; înțelegem însă că genul n-ar fi putut trăi din fapte imaginare, ci trebuia să se bizuie pe realitate, într-o rază accesibilă sentimentelor și reacțiunilor populare. Bufoneria din aceste farse politice n-a recurs numai la invenție: ea a și îngroșat – într-adevăr, uneori până la burlesc și caricatură – fapte existente.

Farsa cu cinci personaje (nu ni s-a păstrat titlul): Métier (Meșteșugul), Marchandise (Negoțul), le Berger (Păstorul), le Temps (Timpul), les Gens (Oamenii) – se numără printre cele mai vechi piese de acest gen. A fost compusă sub Carol al VII-lea și se crede că satira era îndreptată împotriva seniorilor intriganți, doritori de putere, care în 1440 au contracarat politica regală prin rebeliunea cunoscută sub denumirea de *Praguerie*, *Mieux-que-Devant*, cum s-a mai amintit, denunță jafurile celor ce se îndeletniceau cu recrutări de soldați, înainte de instituirea armatei regulate. În *Grosse dépense* (Cheltuieli din plin) sunt îndreptate săgeți malițioase împotriva unor reforme propuse de regalitate. Moralitatea *gens nouveaux*, scrisă ori la începutul domniei lui Ludovic al XI-lea ori la începutul domniei lui Carol al VIII-lea, lua în râs promisiunea cu care adeseori noile guverne țineau să convingă că vor fi mai bune decât cele vechi.

Sub domnia lui Ludovic al XII-lea, libertățile comediei politice au crescut. Se pare să acest rege ținea să i se spună adevărul, admițând ca satira dramatică să biciuiască rele petrecute sub guvernarea sa. Un cronicar al timpului îi atribuie cuvintele: „Vreau să se joace în libertate!" De fapt, această înclinație personală se conjuga cu un interes politic; prin teatrul satiric, regele își constituia un instrument de acțiune asupra opiniei publice.

Există o seamă de farse în care conținutul politic sau social nu se mai adresează unor persoane anumite, ci privește stări mai generale, condiții umane, instituții și chiar clase sociale. De fapt, acestea sunt mai mult decât farse propriu-zise; includ în ele și elemente dinafară, din moralități, sotise ori predici vesele. În *Monde et*

abus (Lume şi fărădelegi) întâlnim ideea că toată lumea e nebună. Unele aluzii, în special cele asupra avariţiei, priveau chiar pe regele Ludovic al XII-lea; însă, mai presus de acestea, fondul satiric al piesei tindea să fie general şi filozofic. *Les bâtards* (Bastarzii), în care eroul este un frate mai mare, zgârcit şi lipsit de inimă faţă de fraţii săi mai mici, atacă dreptul întâiului născut. Biserica şi nobilimea sunt puse adeseori în cauză; le vedem dându-si mâna pentru a izbi în omul de rând, figurat alegoric în personajul Commun. În ce priveşte satira îndreptată împotriva clerului şi a călugărilor, farsa a moştenit şi a continuat spiritul *fabliau*-urilor. Personalul clerical este înfăţişat satiric, cu sublinierea trăsăturilor ridicole. În farsa *Morarul*, preotul, chemat la patul de moarte al unui morar ca să-i administreze sfânta oncţiune, nu ezită ca o dată cu misiunea lui sacerdotală să încerce şi o acţiune mai profană, de curtezan pe lângă soţia muribundului.

Anume tangenţe politice apar şi în farsele menite să dea satisfacţie aşa-numiţilor „oameni de jos" (*vilains*), în lupta şi răzbunările lor împotriva seniorilor.

Iată, de pildă, piesa cunoscută sub numele de *Farsa gentilomului*. Naudet, ţăran tânăr, este însurat cu o femeie uşuratică şi vanitoasă, Lison, care nu visează decât rochii şi bani. Seniorul locului, îndrăgostindu-se de ea, îi devine complice. Dar Naudet nu este atât de prost cum s-ar părea. Va şti să conducă lucrurile în aşa fel, încât soţia seniorului să afle totul, ca acesta să fie umilit şi pus în situaţia neplăcută de a primi o lecţie pe care ţăranul i-o va da în termenii următori:

Gardez donc votre seigneurie
Et Naudet sa naudeterie,
Ne venez plus naudetiser,
Je n'orai plus seigneuriser.[1]

Farsa morarului, a morăriţei şi a celor doi seniori reia tema, într-o formă şi mai persiflantă pentru gentilomi. Morăriţa este curtată de către doi seniori ridicoli, denumiţi caricatural: domnul de la Hannetonnière (om zăpăcit, cu gărgăuni) şi domnul de la Papillonnière (om de nimic, fluţuratic). Când morarul, care a observat asiduităţile celor doi curtezani, încearcă să-şi arate îngrijorarea, soţia sa îl linişteşte, rugându-l să aibă răbdare şi s-o lase să procedeze după capul ei, dacă vrea să-i fie bine. Într-adevăr, femeia îi va manevra pe cei doi curtezani cu abilitate, storcându-le sume importante de bani, neoferindu-le nimic din graţiile promise şi, în plus, descoperindu-i în faţa ţăranului ca pe nişte vinovaţi ridicoli.

Farsa politică a cunoscut şi momente de eclipsă. Astfel, sub domnia lui Francis I, libertăţile amintite au fost simţitor îngrădite. I s-a impus farsei politice această alternativă: ori să tacă, ori să laude. Fireşte, lăudând, farsa nu mai rămânea farsă. Însă această restricţie n-a putut să dureze prea mult. Războaiele religioase au reaprins verva satirică a farselor cu semnificaţii politice. S-a ajuns în unele momente la trăsături aspre şi agresive, urmându-se astfel linia destructivă şi fanatică a acestor

1 Înţelesul acestui text, greu traductibil, ar fi cel cuprins în proverbul „Nu te amesteca unde nu-ţi fierbe oala".

războaie. Atât tabăra reformată cât şi cea catolică s-au manifestat exclusivist, folosind scena doar pentru lupta lor partizană. Pentru moment, condiţiile artistice ale teatrului erau lăsate în umbră. Este un moment delicat, în care s-ar fi putut ca interesul publicului francez pentru comedia politică să se denatureze. Totuşi, faptul nu s-a produs; dar nu prin acea „pacificare a scenei dramatice", pe care ar fi încercat-o Henric al IV-lea o dată cu pacificarea ţării, ci prin vitalitatea teatrului comic, prin prezenţa lui în dezbaterile vremii. Un timp, într-adevăr, subiectelor politice şi religioase li s-a impus o surdină. Farsa, însă, a continuat să existe. În lipsa subiectelor politice s-au înmulţit reprezentările de fapte obişnuite, de scene din viaţa particulară, de trăsături ridicole sau moravuri meritând să fie satirizate.

O parte din verva satirică a farselor s-a îndreptat împotriva femeilor. Avem de-a face cu încă o formă de criticare a moravurilor burgheze. Tendinţa e mai veche. Încă de la început, comedia franceză a manifestat rezerve faţă de femei, socotindu-le neîncrezătoare în sentimentul iubirii şi oarecum irespectuoase faţă de instituţia căsătoriei. S-ar spune că această comedie nu ierta femeilor nimic: nici viciu, nici minciună, nici artificii, nici chiar cochetăria nevinovată. Mai mult: parcă ar fi stat gata să afirme că în evul mediu n-a existat femeie cinstită, dragoste adevărată sau căsnicie fericită. În realitate, această asprime constituia o afectare comică, pe care autorii o speculau pentru a obţine efecte asupra spectatorilor. De altminteri, în multe momente din istoria comediei, scenele de încornorări reciproce ale soţilor, au fost un domeniu de preferinţă.

Nota eroică şi cavalerească, frecventă în multe producţii poetice medievale, cu idealizarea femeii şi a iubirii, n-a pătruns în farsa dramatică; în schimb, aceasta a înclinat spre spiritul burghez şi satiric din *fabliaux*, punând accent pe şiretlicurile îndrăgostiţilor, pe micile perfidii ale soţiilor sau pe credulitatea soţilor înşelaţi.

Farsa *La cornette* (Corneta) a lui Jean d'Abundance – autor dramatic, mort în 1540, bazochian şi notar regal, ca poet dramatic mai mult un imitator decât un creator propriu-zis – e socotită capodoperă a genului. Un soţ, mult mai bătrân decât soţia lui, se lasă cucerit de vorbele acesteia şi mai cu seamă de asigurarea că nu-i va putea supravieţui. Între timp, aşteptându-i moartea îl înşală în voie. Doi nepoţi ai bătrânului, îngrijoraţi de soarta moştenirii, iau hotărârea să-l avertizeze. O mătuşă, prevenită de valet, va şti să evite lovitura:

– Nepoţii dumneavoastră sunt peste măsură de îndrăzneţi; găsesc de cuviinţă să vă critice tot timpul, să spună că e rău tot ce faceţi; vă bârfesc mai cu seamă corneta (legătură de cap, n.a.), pretinzând că nu vă stă bine cu ea. „Ce-i priveşte pe ei?" exclamă furios bătrânul.

Şi iată acum momentul în care cei doi nepoţi vin la bătrân să-i vorbească. Dar acesta nu le dă răgaz: „Ştiu ce vreţi să-mi spuneţi. Aflaţi că mie îmi place aşa cum e; şi chiar dacă mi-ar sta de-a-ndoaselea, ce vă priveşte din moment ce eu vreau aşa?"

Quiproquo-ul se prelungeşte; bătrânul se gândeşte la una, nepoţii vorbesc despre alta, neajungând să se înţeleagă. Până la sfârşit nepoţii sunt daţi afară;

bătrânul, mândru şi fericit de energia lui, va deveni şi mai iubitor, şi mai încrezător decât până atunci faţă de soţia sa.

Atât situaţiile cât şi caracterele sunt bine conturate. Stăpânirea pe care o femeie şireată o exercită asupra unui bătrân înfumurat şi imbecil e condusă cu vioiciune şi pătrundere psihologică. S-ar spune că Molière, atunci când a compus *Bolnavul închipuit* şi a dat viaţă unui personaj ca al Belinei, a avut în minte această farsă.

Les maux du mariage (Nefericirile căsniciei), piesă comică putând fi pusă tot atât de bine în rândul farselor ca şi în acela al predicilor vesele, ne prezintă o enumerare vioaie a mizeriilor posibile în viaţa unui om însurat: mizeriile din stadiul logodnei, din ziua de nuntă şi din zilele următoare, mizeriile legate de naşterile, botezurile, de creşterea copiilor ş.a. Nici nu s-a sfârşit nunta şi furnizorii vin să-şi încaseze conturile. Eroul constată, naiv şi sarcastic: „banii de zestre vor zbura, se vor topi; dar nevasta îţi rămâne pe cap".

Acţiunea din *Le cuvier* (Hârdăul) e împrumutată dintr-o povestire orientală. Femeia lui Jacquinot îşi terorizează bărbatul. A întocmit pentru acesta o listă (*rolet*) cu treburile pe care e dator să le îndeplinească: să îngrijească de copil, să spele rufe, să frământe pâine, să pună oala la fiert şi altele. Omul ştie ce-l aşteaptă: pentru fiecare treabă neîmplinită va fi bătut. Întâmplarea face ca într-o zi femeia să cadă într-un hârdău. Strigă după ajutor, dar zadarnic... Jacquinot, trebuind ca de obicei să consulte mai întâi *rolet*-ul, îl citeşte şi îl reciteşte calm; nicăieri, în acesta, nu scrie că trebuie să-şi scoată nevasta din hârdău. Femeia continuă să facă gesturi disperate, dar bărbatul rămâne surd. Până la sfârşit, înduplecându-se, va pune condiţia ca *rolet*-ul să fie rupt şi desfiinţat. Oare, o dată ieşită din impas, femeia îşi va ţine cuvântul? Autorul nu riscă să ne dea în această privinţă vreo asigurare. Dar nici Jacquinot, nu-şi face prea mari iluzii: „Bine ar fi – spune în concluzie – dacă învoiala s-ar adeveri" (*Heureux serai si marché tient*).

Între piesele care au făcut deliciul vremii, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, se numără şi *Farsa lui Calbain*.

Eroul, un cârpaci, a găsit o metodă prin care să scape de poruncile nevestei: cântă, cântă întotdeauna. De câte ori aceasta îi cere bani, rochii noi, servicii ingrate, îi răspunde invariabil, cântând.

Lucrurile merg astfel până ce într-o zi unul din curtezanii Colettei îi deschide ochii. Îşi îmbată soţul, îl lasă să doarmă cu coatele pe masă şi când sforăie mai tare îi umblă în punga cu bani, după care pleacă în grabă în târg să-şi cumpere găteli. La deşteptare, bărbatul îi cere socoteală; femeia îi răspunde şi ea... cântând. Izbucniri, ameninţări, încercări de împunare, promisiuni amăgitoare – femeia cântă mai cu foc. Până în cele din urmă, bărbatul va cădea în genunchi, cerând iertare şi promiţând că nu-i va aminti niciodată de punga cu pricina.

Literatura farselor e bogată. Evul mediu şi epocile care i-au urmat au gustat-o mult. Oraşele şi-au păstrat vreme îndelungată asociaţiile lor vesele, specializate în asemenea reprezentaţii. Unele din aceste asociaţii au supravieţuit până în secolul al XVIII-lea. Farsele care ni s-au păstrat reprezintă doar o parte din repertoriile

vremii. În cele mai multe cazuri, aceste piese erau produsul unor inspirații de moment, cu vervă de caracter local și cu destinația de a procura spectatorilor un amuzament imediat. Puțini autori s-au gândit să le asigure perpetuitate printr-o redactare mai îngrijită. Învățarea rolurilor, și ea, nu se făcea sistematic, ci oral, empiric, lăsând adesea actorilor chiar libertăți de improvizație.

Între farsele pierdute se numără și aceea pe care Rabelais și câțiva prieteni ai săi, studenți pe atunci la Universitatea din Montpellier, au jucat-o aici în anul 1530. Îi cunoaștem subiectul doar indirect. Un bărbat s-a însurat cu o femeie mută. Ca om cumsecade și inimos, s-a străduit în toate cipurile ca soția lui să-și poată dobândi vorbirea. Și, într-adevăr, cu ajutorul chirurgului care i-a tăiat o excrescență de sub limbă, a izbutit. Din acea clipă, însă, liniștea omului nostru a dispărut. Femeia a început să vorbească atât de mult, încât, cuprins de disperare, bietul om a alergat la medic, cu rugămintea de a-i indica pentru soția sa un remediu pentru tăcere. Dar vai! medicina n-a reușit încă să descopere un leac prin care femeile să tacă. Singurul leac ar fi acela ca bărbatului să i se ia auzul. Bărbatul consimte. Furia femeii, când acesta n-o mai poate auzi, e teribilă. Dar furia medicului nu e mai mică: cerând bărbatului să-i plătească onorariul, acesta îi declară că nu-l aude. Drept răzbunare, medicul îi azvârle în față o substanță otrăvitoare, prin care îi ia mințile. Și iată-i acum pe amândoi nebuni, și bărbatul și femeia, năpustindu-se cu furie asupra medicului, aproape omorându-l în bătaie.

Farsele medievale au căzut cu timpul în desuetudine. Spiritul lor însă nu se va stinge, ci se va prelungi în comedia de mai târziu. Satira din această comedie, în special cea îndreptată împotriva unor mizerii psihologice și morale, va păstra încă multă vreme coloritul medieval.

5. Sotisele[1]

Propriu-zis, între farse și sotise nu există deosebiri esențiale. Păstrăm denumirea, nu atât pentru a marca existența unui gen diferit, cât pentru a păstra o denumire istorică precum și o seamă de colorituri specifice legate de manifestarea teatrului comic medieval.

Prin sotisă (*sotie*) înțelegem farsa pe care o interpretau pe scenă o categorie de actori aparte denumiți „proștii" sau „nebunii" (în limba franceză: *sot, fous*). Acești actori aveau ascendenții lor; oarecum, le putem atribui ca strămoși pe vechii celebranți ai unor serbări tradiționale – serbările Nebunilor, serbările Măgarului, un fel de saturnalii indecente și lipsite de gust, care până la urmă aveau să atragă asupra lor tot felul de anateme, rechizitorii și măsuri de interzicere. Se înfățișau mai mult ca mascarade, ca manifestări de carnaval decât ca producții dramatice ordonate. Când n-au mai avut oblăduirea bisericii, acești actori s-au asociat în

1 Tradus literal, termenul de *sotie* ar trebui să însemne: nerozie, neghiobie, prostie, șotie. Considerăm, însă, că nici una din aceste accepțiuni n-ar putea reda, fie și aproximativ, înțelesul și caracterul speciei dramatice în chestiune. De aceea, adoptăm denumirea de *sotise*.

confrerii anumite – *Enfants sans souci, Connards sau Cornards, Suppôts de la Mère-Folle* ş.a. – pentru a-şi continua activitatea lor burlească pe cont propriu, pe străzi, la încrucişări de uliţe sau pe pieţe publice.

De ce, oare, aceşti actori îşi spunea „proşti"? Faptul trebuie pus în legătură cu o anume maliţiozitate a vremii, care considera că lumea e populată de nebuni şi că nebunia acestora se compune mai cu seamă din vanitate şi prostie. Actorul va putea figura cu atât mai bine această nebunie cu cât îşi va lua şi un nume corespunzător: prost, nebun. Chiar şi costumul trebuia să fie adecvat: o haină pe jumătate galbenă şi jumătate verde, iar pe cap un capişon prevăzut cu urechi lungi de măgar. Cu o asemenea înfăţişare, şi mai cu seamă la adăpostul numelui de prost, actorul putea să spună în libertate orice adevăr, să profere răutăţi, să nu cruţe pe nimeni, nici pe demnitari, nici chiar pe rege.

Repertoriul „nebunilor" se remarca printr-o necontenită varietate. Subiectele lor oscilau larg pe o scară bogată, începând cu comicării facile şi urcând până la forme constituite de artă dramatică. Nu se sfiau să se risipească în scene ieftine – tumbe, sărituri, pălmuiri şi bastonade bufone – după cum nu pierdeau prilejul să interpreteze sentimente, nemulţumiri şi îngrijorări populare, să le cuprindă în ieşiri satirice şi să pună în lumină adevăruri crude culese din realităţile contemporane. Sainte-Beuve consideră că sotisele, în raport cu farsele, au dispus de la început de mai multă suplеţe, libertate incisivă şi spirit de ironie. Aceasta a făcut ca ele să poată avea în evul mediu un rol asemănător cu acela pe care mai târziu îl vor deţine povestirile filozofice şi pamfletele politice. Jean Bouchet (poet şi istoriograf francez, 1475–1550) într-una din epistolele sale îl felicită pe Ludovic al XII-lea că a îngăduit sotiselor să-i comunice adevăruri pe care dintr-altă parte n-ar fi avut cum să le audă. În hărţuielile şi luptele sale cu papa Iuliu al II-lea acest rege s-a slujit de sotise ca de o armă politică; îi îndemna pe actori ca pe scenele lor să parodieze pretenţiile curţii de la Roma, într-un fel care să câştige simpatiile poporului pentru cauza galicană. Soarta sotiselor a evoluat între extreme: de la o formă de presă a timpului, capabilă să fixeze atitudini ale opiniei comune în procese istorice, până la manifestări de bâlci şi de port, gata să dea satisfacţie unei lumi doritoare de amuzamente ieftine.



Scenă dintr-o *sotisă*. (Pagină de titlu, secolul al XV-lea, Bibl. Naţ., Paris)

Gens nouveaux şi *La sottie du monde et des abus,* piese despre care am amintit în paragraful anterior, au făcut parte din repertoriile „nebunilor". Ne referim la aceasta din urmă, ca fiind mai caracteristică, pe deasupra laturii ei de convenţionalitate şi abuzului de alegorii. Lumea (Le Monde) îmbătrânită şi obosită, îşi plânge în mod amar decăderea. Drept consolare, Abus o

adoarme. Abus îsi cheamă companionii, cu care ne face cunoştinţă. Îi identificăm, rând pe rând: Sot-dissolu (Dezmăţul), îmbrăcat în om al bisericii; Sot-trompeur (Înşelătorul), îmbrăcat în negustor; Sot-ignorant (Analfabetul, Neinstruitul), personificând prostia de rând; Sotte-folle (Nebuna), figurând pe femei în general. Toţi aceştia, în pornirea lor uşuratică şi caraghioasă, tund lumea. Dar, o dată tunsă, o găsesc atât de urâtă, încât tot ce le vine în minte e s-o alunge, pentru ca în locul ei să construiască una nouă. După ce formulă? Abus trebuie să fie meşterul. Fiecare îşi dă părerea, după mintea şi meseria lui. Asistăm la o revărsare de stângăcii, de nepriceperi, de dispreţ faţă de lucrul ordonat şi cinstit; au loc scene îndrăzneţe şi confuzii picante. În sfârşit, de bine, de rău, noua lume e construită. Fericiţi, în continuă căutare de plăceri şi de amuzamente, nebunii se iau la întrecere în a face curte lui Sotte-folle. Se pierd în salturi şi tururi de forţă pentru a-i deveni agreabili. La un moment dat, unul din stâlpii fragili ai construcţiei este clintit din loc şi întregul edificiu se prăbuşeşte. Nebunii se risipesc cum pot, dispărând cu toţii. Lumea veche reintră în scenă şi moralizează publicul, rugându-l totodată să ierte îndrăzneala unor asemenea încercări.

În *Lume nouă*, pe care păreri neacreditate o atribuie lui Gringore, ideea politică apare şi mai direct. Fondul ei satiric se referă la înlocuirea Pragmaticii lui Carol al VII-lea cu concordatul papei Leon al X-lea. Se ştie că acest concordat fusese primit cu ostilitate. Parlamentul a înregistrat actul din 1517 al regelui Francisc I sub constrângere. Opinia publică văzuse în el un atentat împotriva libertăţilor naţionale.

Ne defilează pe dinainte situaţii şi instituţii politice ale vremii, figurate în personaje alegorice: Beneficii, Alegere, Numire, Sfântul Părinte, Legat, Universitate, Provizie apostolică, Pragmatică, Concordat. Se ceartă unele cu altele. Concordatul, ignorând prevederile Pragmaticii, instituie tot felul de Beneficii. Papa, înarmat cu bastonul pastoral, vine în persoană să-şi apere opera. Insultă Pragmatica, numind-o eretică. Se face apel la Dumnezeu. Alegere (Election) şi Numire (Nomination), neconsolate pentru pierderea Pragmaticii, mama lor bună, se refugiază în sânul Universităţii. Într-un cuplet adresat publicului, aceasta conjură pe rege să repună Pragmatica în drepturile sale.

Acţiunea din aceste piese – după cum ne putem da seama din scurtele analize de mai sus – era minimă. Se reducea, de fapt, la o înlănţuire de satire dialogate. Pentru a înţelege ideea urmărită de autori, e nevoie să identificăm evenimentele contemporane puse în cauză. Reprezentarea lor decurgea în mod vioi, cu o notă stăruitoare de umor şi picanterie, obţinută în moduri diferite prin jocul actorilor, prin costumaţie, prin grimă şi deopotrivă prin realizarea de asemănări fizice şi morale cu personajele vizate.

În raport cu popularitatea de care s-a bucurat acest gen de producţii scenice, numărul sotiselor ce au putut fi reconstituite e relativ mic. Explicaţia stă în faptul că aceste piese nu erau compuse cu gândul de a rămâne şi de a fi imprimate, ci mai mult pentru a marca diferite circumstanţe contemporane.

6. Pierre Gringore

Momentul de culminație al genului este marcat prin celebrul *Jeu du Prince des Sots*, compus și jucat de Gringore la Halele din Paris, în ziua de 24 februarie 1512.

Mai întâi câteva cuvinte despre acest ilustru reprezentant al scenei medievale, sub unghi religios ca și profan. Pierre Gringore (sau Gringoire) s-a născut la Caën probabil în 1475 și a trăit, tot probabil, până în 1544. A avut o viață aventuroasă: ani întregi de vagabondaj cu o trupă de saltimbanci prin diferite provincii ale țării, perioade grele de lipsuri umilitoare, lecții de viață în care foamea și setea i-au fost dascăli nelipsiți. Părăsind pentru câtva timp muzele, a urmat armata franceză în Italia, unde a luat parte la triumful lui Carol al VIII-lea precum și la buna primire pe care frumoasele din Milan, Florența, Roma și Neapole știau s-o acorde francezilor. Aici, în Italia, a auzit de scandalurile și excentricitățile din culisele Vaticanului ale familiei Borgia, a cunoscut pe Machiavelli în momentele lui de dizgrație, a privit arderea Milanului, a urmărit expediția de la Neapole. Toate l-au interesat, fără însă a-i modifica modul de gândire. Întors în Franța, Gringore a revenit la vechile lui îndeletniciri. S-a înrolat în confreria *Enfants sans souci*, unde i s-a conferit cea de-a doua demnitate a societății, aceea de *Mère-sotte*. În această confrerie a avut colaboratori, printre alții, pe tânărul Clément Marot și pe vestitul Jean de Pont-Alletz, cocoșat, histrion de spirit, îndrăzneț – mai ales cu cei mari – până la imprudență.

În versurile pe care Clément Marot le-a închinat lui Jehan de Serre, excelent actor de farse, găsim indicații asupra felului cum se costumau actorii comici: cămașă murdară, pe cap o scufiță de copil sau o bonetă, împodobite cu pene de clapon, obrajii și nasul spoiți cu făină etc.

În ce-l privește pe Jean de Pont-Alletz (Pontalais), unele replici ale acestuia au rămas celebre. într-o zi, apropiindu-și cocoașa de aceea a unui cardinal, i-a spus: „Iată excelență, că doi munți se pot întâlni!" Altă dată, în vecinătatea bisericii Saint-Eustache, pe când bătea toba ca să cheme publicul la reprezentația de teatru, preotul i s-a adresat cu furie: „Cum poți avea îndrăzneala de a bate toba când știi că predic?"; fără a se lăsa impresionat, continuând să țină bețele în mână, histrionul i-a răspuns cu liniște: „Și dumneavoastră, domnule abate, cum puteți avea îndrăzneala de a predica în vreme ce eu trebuie să bat toba?"

Dar să revenim la Gringore. Între anii 1502 și 1517 a organizat la Paris reprezentări de mistere. A dezvoltat o activitate literară bogată: poeme morale, poeme satirice, pamflete politice (multe din ele îndreptate împotriva papei Iuliu al II-lea), opere de pietate, sotise, farse și moralități pentru teatrul – *Le jeu du Prince des Sots et de Mère-sotte*, *L'homme obstiné* (*Omul încăpățânat*), *Faire et dire* (*A face și a spune*), *Les fantaisies de Mère-sotte*, *Les menus propos de Mère-sotte* (*Vorbe de nimic ale Mamei-nebune*), *Le testament de Lucifer* – și, în sfârșit, *Le mystère de Saint Louis* (*Misterul sfântului Ludovic*) de care ne-am ocupat într-un capitol anterior. Principala reputație literară i-au stabilit-o operele dramatice. Așa

cum în misterul său a redat lucrurile într-o atmosferă de înălțime și măreție, va ști să pună în teatrul său comic grație, vigoare și îndrăzneală. În partea politică a pieselor sale se găsesc pasaje de curaj și de pătrundere a situațiilor contemporane. Diferiți comentatori le aseamănă – în mod exagerat – cu comediile lui Aristofan.

În ce constă farmecul operelor dramatice ale lui Gringore? Se poate răspunde simplu: în amestecul lor fin, ingenios, de maliției ziitate și de onestitate a simțirii, de veselie și de seriozitate, de credință naivă și de umor speculativ. S-a bucurat de dragostea și de aplauzele sincere ale publicului devenit mult mai activ. Transformările ce se produceau în poetica timpului erau reflexul unor procese mai mari, legate de evoluția burgheziei. Actele guvernului și în genere ale tuturor autorităților începeau să fie puse în discuție pe față. Gringore, în epocă, a reprezentat de aproape această trăsătură. Piesele compuse, montate și jucate de el pe estrade improvizate în hale, la care un public de negustori și de târgoveți participa întotdeauna cu însuflețire, erau în bună parte prilejuri de satiră politică, religioasă și socială, cu punctări vii și caustice.

Să venim, acum, la piesa de care se leagă celebritatea sa comică: *Le jeu d'un Prince des Sots*. Reprezentația, privită în întregimea ei, cuprindea trei unități: o sotisă, o moralitate și o farsă. Spectacolul se deschidea printr-un prolog glumeț (*Le cry du Prince des Sots*), compus cu vioiciune în stil popular, atât cu scopul de a chema publicul la teatru cât și cu acela de a imprima din primele momente ale reprezentației o atmosferă de bună dispoziție:

Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,
Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,
Sotz rassotés, sotz nyait, sotz subtilz,
Sotz amoureux, sotz privez sots souvages,
Sotz vieux, nouveaux et sotz de toutes âges,
Sotz barbares, estrangers et gentilz,
Sotz raisonnables, sotz pervers, sotz retifs;
Vostre prince, sans nulles intervalles,
La mardy gras, jouera ses jeux aux Halles[1].

La începutul acțiunii, trei „nebuni" discută cu aprindere situația politică. Recunosc că dușmanii Prințului (*Prince des Sots*) profită de bunătatea acestuia și că de aceea ar trebuie să se termine cu ei. Sosesc la fața locului seniorii și prelații; discuția se întrerupe. Asistăm la o situație confuză, construită cu dinadinsul, în care regatul Prostiei (Sottise) este pus să se învecineze cu regatul Franței. Seniorii și prelații sunt tratați caricatural, în notă de pamflet; poartă nume burlești, obișnuite

1 Proști lunatici, proști buimaci, proști înțelepți, / Proști din orașe, din castele, din sate, / Proști înnebuniți, proști subtili, / Proști îndrăgostiți, proști blânzi, proști sălbatici, / Proști bătrâni, proști tineri, proști de toate vârstele, / Proști barbari, proști străini și nobili, / Proști cu judecată, proști păcătoși, proști îndărătnici; / Prințul vostru, fără întrerupere, / De lăsata-secului, va juca la hale.

în farsele şi glumele timpului. Papa Iuliu al II-lea e tratat de Papillon (Fluture). Împotriva lui a fost trimis să lupte generalul Enfance (Copilărie), călare pe un cal de lemn şi înarmat cu tinichele. Nobleţea e reprezentată prin seniorul de Joye care îşi petrece viaţa în plăceri şi desfrâuri (*noces, convis et banquets*). Clerul e personificat în abatele Plate-Bourez. Omul de rând, figurat prin Sotte-commune (Prostimea) va spune: „Ce importanţă are dacă pe tronul sfântului Petru se află un nebun sau un înţelept?"

Apare în scenă Mère-sotte. Este deghizată în Biserică şi vine însoţită de două confidente. Le explică ce urmăreşte: să uzurpe puterea regilor. Se va folosi de această deghizare sacră pentru a seduce pe prelaţi şi pe seniori. Cu clericii lucrurile merg uşor; Mère-sotte le oferă pălării roşii şi mulţi dintre ei cad repede în cursă. Cu nobilimea, în schimb, este mai greu. Seniorii credincioşi regelui împreună cu prelaţii revoltaţi deschid lupta, în cursul căreia Prinţul ce figurează pe rege descoperă înşelătoria lui Mère-sotte. Combatanţii, recunoscând în ce eroare puteau să alunece, se înţeleg s-o întemniţeze. Sotte-commune începe să geamă, plângându-se că nu are un ban. Până la sfârşit, se consolează cu ideea că nu Biserica (Mère Sainte-Eglise) a vrut ţi a făcut războiul, ci Mère-sotte.

Reprezentarea acestei satire era urmată de moralitatea *L'homme obstiné*. Asistăm la un dialog politic între poporul francez (Peuple français) şi cel italian (Peuple italique), care după atâtea războaie străine de interesele lor au multe să-şi spună. Aluziile personale la adresa papei Iuliu al II-lea sunt mai evidente ca oriunde. Cele două popoare deplâng greutăţile ce li se pun în sarcină. Francezul ar fi mulţumit să fie lăsat la plugul sau la negoţul lui; cei mari îl disprețuiesc, îl socotesc doar o vită de muls, iar cu banii storşi pe spinarea lui aceştia plătesc arme, trădători şi mercenari elveţieni. Italianul nu pare nici el mai fericit: e purtat veşnic în războaie, viaţa lui e mizerabilă, se zbate în sărăcie sordidă. Simţim în acestea o voinţă comună de pace; e voinţa burgheziei îmbogăţite sau pe cale de îmbogăţire, doritoare de afaceri, de negoţ, de liniştea capabilă să i le asigure. Într-un alt dialog, Simonia şi Ipocrizia îşi exaltă fiecare viciile. Personajul Homme-obstiné – versiune medievală a vechiului Miles gloriosus – îşi cântă şi el într-o baladă pornirile: îi place să ridice şi să doboare regi, să înfrunte deopotrivă cerul, pământul şi infernul, să bea de dimineaţă până seara. Nici apariţia lui Pugnition-divine (Pedeapsă divină) care îi vorbeşte de flăcările eterne ale infernului, şi nici aceea a lui Démérites-communes (Căzuţi în greşeală), reflectând ca într-o oglindă păcatele tuturor, nu-l impresionează. Homme-obstiné reprezintă pe Iuliu al II-lea. Într-un loc, chiar, i se pun pe seamă cuvinte ale papei: „Sau îi voi forţa pe francezi să se întoarcă în Franţa, sau voi muri".

Reprezentaţia se încheie cu o farsă veselă, în notă picantă, îndrăzneaţă prin obscenitatea ei. Seniorul Balletreu, luat ca arbitru în conflictul dintre femeia Doublette şi soţul ei Raoullet Ployart, trebuie să se pronunţe în chestiunea: dacă bărbatul lasă în paragină via soţiei sale, aceasta este sau nu în drept să cheme pe altul s-o muncească?

Biografii lui Gringore pretind că la un moment dat acesta ar fi început să regrete atacurile sale împotriva catolicismului. Dacă faptul s-a petrecut, el trebuie explicat, nu pe linie religioasă, ci pe una patriotică. Ca francez, poetul s-a simțit, afectat când reformați din Germania (*les rustauds d'Allemagne*) au pătruns în Lorena, strigând cu ostentație: „Trăiască Luther!" Câtva timp a și părăsit scena, pentru a îmbrăca armura de cavaler și a lupta împotriva acestora. Întors la Paris, Gringore avea să găsească aici multe lucruri schimbate. Francisc I, urmașul lui Ludovic al XII-lea, debuta în guvernarea țării printr-o politică de asprime militaristă. Actorii aveau și ei de suferit. Într-o dimineață din anul 1516, pentru simplul motiv că făcuseră pe scenă unele aluzii la adresa doamnei de Savoia, mama monarhului, regele-cavaler a dat ordin ca reprezentațiile să fie interzise și ca actorii să fie întemnițați. Gringore nu putea să privească faptul cu indiferență; profund impresionat, părăsește teatrul și se retrage în Lorena, pe lângă un vechi prieten și protector, ducele Antoine, unde va rămâne până la moarte.

Istoria literară îl așează pe linia lui Villon, făcând din el chiar un succesor al acestuia. Deviza lui – contrar aparențelor lui de boem ori epicurian al spiritului – era rațiunea: „*Tout par raison, raison partout, raison dans tout*". Bufoneria lui trebuie privită sub un alt unghi decât bufoneria obișnuită a contemporanilor; sub haina ei facilă se ascundea o gândire morală, pătrunsă de multe semnificații și răspunderi intelectuale.

7. Predicile vesele și monologurile

Ca gen, aceste două forme dramatice se învecinează cu farsa satirică. Predica veselă (*sermon joyeux*) s-a constituit din ruinele vechii *fête des fous*, în care am identificat începuturi caracteristice ale comediei medievale. S-ar putea ca prima ei afirmare să se fi produs printr-un act spontan, de improvizație actoricească. Presupunem că lucrurile s-au petrecut în felul următor: la un moment dat, în atmosfera de beție și de petrecere a serbării populare, un actor s-a urcat pe o estradă sau poate pe un amvon, a luat acolo poza predicatorului oficial și, începând a-l imita caricatural, a rostit el însuși o predică veselă, cu intenția voită de a procura celor de față delectări glumețe. Plăcând, faptul a fost repetat, la diferite intervale. Procedeul s-a extins fără să întâmpine vreo greutate specială. Uneori, poate că acest actor n-a fost actor propriu-zis, profesionist al bufoneriei, ci un funcționar al bisericii, devot sau paracliser, doritor de puțină evadare în sfera glumei sau câștigat în beția momentului de plăcerea unei acțiuni îndrăznețe. Faptul e plauzibil, mai ales că improvizațiile în chestiune includeau și aluzii picante. Ulterior, când biserica a interzis ca asemenea manifestări să se mai petreacă în incinta sau în apropierea ei, predicatorul bufon nu s-a descurajat, ci a căutat refugiu în teatru. Aici – cel puțin câtăva vreme – parodierea discursului creștin a continuat în voie. Prin repetare și stăruință, genul avea să se precizeze și să capete consistență. Textul va fi și mai departe extras din scrierile sfinte; de asemenea, compoziția discursului va con-

tinua să imite regulile elocinței de amvon și diviziunile scolastice; însă, în ce privește modul de tratare și intenția, acestea vor stărui în nota lor persiflantă și libertină. De obicei, actorul imita pe predicatorul la modă, caricaturizându-l; apărea astfel un prilej potrivit pentru a se ridiculiza vicii și abuzuri ale zilei. Îl vom auzi, de pildă, pe fratele predicator, în *Le quartier de mouton* (Ciozvârta de oaie), rugând în ironie divinitatea să poate grija „morarilor hoți" a „brutarilor necinstiți", a „sergenților gingași ca niște elefanți" etc. și să-i găzduiască în rai, într-un hambar, la un loc cu șobolanii.

Cu timpul, din aceste predici vesele s-a născut un gen nou, mai esențial: monologul. E ceea ce putea să rămână în picioare, după ce din predica veselă se eliminau diferitele diviziuni sau imitații retorice și după ce parodierea ideii de predicație religioasă era adusă în limite mai potolite. Din ce consta acest monolog? Se aducea pe scenă un personaj ridicol – un fanfaron, un pierde-vară – care era pus să-și înfățișeze cu naivitate, în stil burlesc, viciile și apucăturile.

Capodopera genului e monologul *Le franc-archer de Bagnolet*, piesă cu reputație în vechiul repertoriu al teatrului comic francez, de un autor rămas necunoscut.

Monologul reflectă o situație caracteristică a epocii. Infanteria creată de Carol al VII-lea prin scrisorile regale din 28 aprilie 1448, formată din așa-numiții *francs-archers*, nu s-a bucurat niciodată de popularitate. Încă de la început, ea a trezit rezerve și nemulțumiri publice. Întreținerea ei punea burgurilor sarcini grele. În plus, comportarea lasă, abuzivă și provocatoare a acestor formații stârnea indignarea locuitorilor de treabă ai orașelor. Până în cele din urmă, sub presiunea opiniei publice, Ludovic al XI-lea a desființat instituția (1480). Nu este exclus ca acest monolog, reprezentat cu succes pe scenele timpului, să fi grăbit și el luarea măsurii de desființare.

Eroul, arcașul Pernet, e originar din Bagnolet. E plin de sine și afectează tot timpul o mare pornire războinică. În realitate e laș și fricos. Acest brav Pernet n-a ucis, în toată viața lui, decât pe furiș niște bieți pui de găină. Se spune că o dată ar fi făcut și un prizonier; dar când acesta i-a pus mâna în gât, viteazul a strigat „iertare" și a luat-o imediat la fugă.

Într-o zi, tocmai când Pernet își povestește mai cu foc isprăvile, începe să tremure văzând o sperietoare de vrăbii, pe care o ia drept un om înarmat. În genunchi, tremură ca varga. Urmează o scenă de un comic remarcabil. Lui Pernet i se pare că războinicul poartă cruce albă. „Sunt francez!" – declară eroul cu umilință. Bate vântul și întoarce momâia. Pernet vede acum o cruce neagră. „Sunt breton!" – exclamă cuprins de panică. Dar adversarul rămâne mut, implacabil. Pernet se întreabă dacă nu cumva i-a sosit ceasul morții. Prosternat, în genunchi, își rostește spovedania. Vântul suflă și mai tare; sperietoarea e răsturnată la pământ. Înnebunit, în stare de paroxism, Pernet strigă: „Doamne, nu sunt eu!" Liniștindu-se, puțin câte puțin, viteazul începe să se apropie. Mirat, constată că arătarea ce-l speriase atâta nu era decât un om de paie. Ca să-și refacă prestigiul, vine cu o

explicație: „Au vrut să-și bată joc de mine". Urmează actul de vitejie: se năpustește asupra momâii. Curând, însă, se va răzgândi: decât s-o bată, mai bine s-o despoaie și să-i fure zdrențele.

8. Priviri analitice asupra comicului medieval

Publicul de teatru comic din secolele XIV și XV și o bună parte din secolul al XVI-lea, format în genere din populația orășenească, s-a complăcut în moduri de prezentare scenică pe care spectatorul modern le-ar respinge sau față de care în orice caz ar schița rezerve. Un anumit realism, de o cruzime care azi ar putea să ne revolte, pentru publicul medieval constituia o desfătare. Explicația faptului ține de domenii mai largi, privind istoria moravurilor, a ideilor, a credințelor. Teatrul comic medieval, ca de altminteri și teatrul religios al miracolelor și misterelor, stă în strânsă legătură cu această istorie.

În repertoriile comice medievale întâlnim zugrăviri de moravuri, nu și studii de caractere. Sub acest raport suntem încă departe de ceea ce va constitui farmecul și superioritatea creației comice a lui Molière. Comicul din producțiile medievale este un comic mai mult profesional decât psihologic. Nu toate sunt personaje reale, luate din viață; multe apar ca făpturi simbolice, reprezentând o tipologie profană, dar care păstrează în ea corespondențe cu tipologia sacră din miracole și mistere. În dramele religioase, personaje ca Adam, Eva, Isus, Fecioara ș.a. erau mereu aceleași; martirul și călăul întruneau aceleași caractere, se manifestau identic, indiferent în ce piesă apăreau, în ce acțiune, în ce situație geografică și istorică. La fel în creația comică: personaje ca soțul, soția, târgovețul, țăranul, negustorul, soldatul ș.a. se comportă aproape uniform, au trăsături stereotipe, nu creează surprize.

Totuși, teatrului comic medieval nu i-a lipsit cu desăvârșire simțul psihologic. Dacă ne încearcă adesea o impresie contrarie, e pentru că pe scena medievală fondul psihologic a îmbrăcat alte forme decât acelea cu care suntem obișnuiți.

Notăm, îndeosebi, întrebuințarea frecventă a alegoriei ca mijloc de a înfățișa oameni, situații, caractere, clase sociale, procese politice, virtuți și vicii, aspirații morale. În farse, procedeul nu contează; dar în moralități și sotise ocupă un loc central. Avem de-a face nu numai cu personaje antagonice, de tipul Bien-Avisé și Mal-Avisé, unele întruchipând realități umane pozitive, altele negative; contează deopotrivă și mulțimea personajelor intermediare, denotând o intuire mai complexă a tabloului psihologic și moral: Rațiune, Liber arbitru, Constrângere, Infirmitate, Umilință, Desfrânare, Milă, Dragoste, Vanitate ș.a.

Pentru noi, care concepem realitatea psihologică drept o integritate unitară și indivizibilă, asemenea izolări ale sentimentelor și stărilor de conștiință pot să pară naive și absurde. În evul mediu, însă, constituiau o obișnuință și o măsură de judecată. Alegoria, cu această notă de reprezentare a unei singure categorii sufletești, apărea peste tot: în pictură, în formele statuare așezate pe fațada catedralelor, în construcțiile și speculațiile scolastice, în literatura epică (*Le ro-*

man de la Rose). Pentru mentalitatea epocii, aceste figurări nu erau reci şi abstracte; Într-o perioadă stăpânită încă de forme scolastice de gândire, ele însemnau treceri înspre domeniul uman, cu varietatea lui de funcţiune şi valori psihologice. Deocamdată, faptul are caracter rigid; articulaţiile se vor constitui cu timpul, pe măsură ce spiritul Renaşterii va impune cuceririle lui în ce priveşte descoperirea şi cunoaşterea omului.

În aproape întreaga creaţie comică medievală, satira e larg răspândită. Atacurile ei sunt îndreptate în direcţii multiple: instituţii, corporaţii, viaţă profesională, moravuri de familie, comportări sociale. Puterea laică şi cea ecleziastică sunt puse în cauză deopotrivă. Nu sunt cruţate nici persoanele, nici dogmele. S-ar spune că în verva lor comică autorii şi actorii nu se temeau de nimic: nici de a intra în conflict cu regulile bisericeşti, nici de a cădea sub urmăririle autorităţii. În *Assomption de Notre Dame*, Bien-parfaite (adică însăşi fecioara Maria) este pusă să glumească cu Bien-gracieux, care îi dedică madrigaluri. Textul sacru *Audi, filia, et vide*, din ceremonialul nunţii devine într-o predică veselă a lui Roger de Collerye[1] prilej de aluzii şi comentarii obscene. Abuzurile bisericii, ca şi diferite moravuri practicate sub girul acesteia, sunt prinse sub ascuţişuri satirice. Gringore prezenta biserica sub numele de Mère-sotte. Într-o altă moralitate, omul bisericii era desemnat prin personajul Sot-dissolu. Satira clerului şi cea a nobilimii merg adesea mână în mână. Commun (omul de rând), pe care clerul şi nobilimea îl lovesc deopotrivă, se plânge în felul acesta: „...îmi iau tot, şi bunuri, şi vlagă, până şi respiraţia; / pe urmă, unul din ei se duce la mine acasă / să vadă dacă nevasta mea e frumoasă..."

Satira comică s-a îndreptat, în măsură apreciabilă, şi împotriva claselor de mijloc şi de jos. În aceeaşi piesă în care omul bisericii e reprezentat prin Sot-dissolu, negustorul e figurat prin Sot-trompeur şi omul obişnuit din popor prin Sot-ignorant. În sotisa *Folle bombance* critica ţinteşte în trei „nebuni", care şi-au cheltuit avutul pentru a se îmbrăca după ultima modă: un nobil, un negustor, un ţăran. Îndeletnicirile burgheze, fiecare cu viciile şi exagerările ei, sunt luate la rând: avocatul fără procese, întreprinzătorul incorect, cavalerul de industrie, negustorul şiret şi necinstit ş.a. Adăugăm la acestea şi pe soldatul lăudăros. Paralel, asistăm la scene vii şi expresive de moravuri, culese din viaţa de toate zilele şi având ca eroi oameni din categorii obişnuite. Unele plăceri din viaţa de tavernă sunt evocate cu încântare. „Cu cât e mai bine – spune un cuplet – să stai la cârciumă, decât acasă cu o femeie cicălitoare şi veşnic supărăcioasă lângă tine!" Mizeriile vieţii conjugale sunt amintite adesea, cu maliţie şi pornire. Femeile, în destule cazuri, sunt privite ca făpturi rele: uşuratice, necredincioase, geloase, certăreţe, cochete şi vanitoase, lacome de bani, ahtiate după lux, mincinoase, neînţelegătoare, stăpânite de o ciudată voluptate de a-şi chinui ori de a-şi umili soţii. Când caricatura se atenuează, făcând loc unor reflecţiuni mai liniştite şi mai filozofice, răzbate o

1 Poet francez (mort în 1536), preşedinte al Societăţii nebunilor, comparat uneori cu Villon pentru sinceritatea şi culoarea caracteristic franceză a poeziilor sale.

undă de amărăciune sau de scepticism: „...dacă ar fi cu putință să schimbăm femeile, ar trebuie să le schimbăm tot atât de des cum ne schimbăm papucii..."; „...de altminteri, chiar schimbându-le, n-am câştiga mare lucru..."; „...în fond, dintre toți, cei mai puțin nefericiți sunt aceia care se însoară cu femei necredincioase, dar abile şi discrete; cel puțin, aceştia nu sunt obligați să îndure proasta dispoziție a unor femei cinstite dar acre; cu un pic de bunăvoință, îşi pot asigura măcar un pic de liniște..." etc., etc. (din farsa *Un îndrăgostit*).

Comicul medieval, cu psihologia lui străină de un studiu al caracterelor bazat pe fapte de observație curentă, ne poate ajuta să corectăm anume impresii greşite şi anume imagini tradiționale, privind simplitatea în moravuri, credința naivă şi ingenuitatea de simțire a oamenilor din evul mediu. Să fie chiar aşa? Caricatura, asprimea, vehemența, într-un fel şi pesimismul satirei din comediile medievale aruncă asupra lucrurilor şi o altă lumină. Multe moravuri medievale n-au fost atât de ingenue pe cât am înclina uneori să ni le închipuim. În orice caz, judecata trebuie condusă cu prudență. Farsa, prin natura ei, implică anume exagerări; altminteri n-ar putea să înfrunte examenul scenei. Comediile secolelor al XIV-lea şi al XV-lea redau aspecte cuprinzătoare din moravurile epocii, desigur cu acele exagerări inerente genului, de care nici o farsă, indiferent când a fost scrisă, n-ar putea să rămână străină.

Propriu-zis, autorii medievali – cu rare excepții – n-au fost niște mari maeştri ai comicului de scenă. Principala lor putere stă în verva şi vigoarea picturilor. Comicul de situație e doar în stare embrionară; ca tehnică, nici atâta. Autorii în cauză au simțul efectelor comice, dar nu stăpânesc îndeajuns procedee potrivite prin care să le poată exploata pe scenă. Episoadele se înlănțuiesc între ele cu logică; piesele însă suferă prin aceea că se mărginesc la intrigi prea simple, în care desfăşurarea evenimentelor poate fi prevăzută din primele momente ale acțiunii. Intrigi mai complexe, ca aceea din *Pathelin* sau din *Morarul, morărița şi cei doi seniori*, sunt excepții. În schimb, comicul de limbaj, de gesturi şi de situații este mai bine reprezentat. Găsim aici o moştenire vizibilă venită de la jongleri. Textele nu erau prevăzute cu notații exacte, pe care actorii să fie ținuți să le urmeze; ingeniozitatea acestora căpăta astfel latitudinea să suplinească această lipsă printr-un joc *ad libitum*, cu atât mai mult cu cât mulțimile adunate în fața estradelor erau dispuse să aplaude gesturile tari, exagerate: bastonade, palme aplicate răsunător, păruieli sau ghionturi schimbate între soți, dueluri cu obiecte domestice ş.a. În cuprinsul pieselor cu intrigi simple – cum erau cele mai multe acest comic de gesturi avea de scop să sublinieze sau eventual să țină locul comicului de situații.

În ce priveşte comicul de limbaj, lucrurile nu mai sunt tot atât de simple. Ne întrebăm, aici, dacă teatrul comic medieval s-a dezvoltat mai mult pe linia dată de jongleri sau pe aceea indicată de amplificarea dramatică a monologurilor şi a predicilor vesele. Înclinăm pentru opinia din urmă. În evoluția petrecută, cuvântul a însemnat mai mult decât pantomima. De la început, creația comică franceză a dat cuvântului roluri şi însemnătăți primordiale.

Exista un anumit gust al publicului burghez medieval pentru expresii vulgare şi obscene. Faptul nu constituie, aşa cum s-ar părea, o pervetire a cuvântului. Critica filologică arată că în epoca lor aceste expresii aveau şi alte înţelesuri decât cele de scandal. Le-am întâlnit şi în teatrul serios; aveam astfel o dovadă în plus că ele intrau în deprinderile şi practicile de scenă ale timpului. În plus, trebuie să precizăm că în producerea comicului de limbaj aceste expresii aveau roluri secundare. Dintre celelalte mijloace citãm: termeni latineşti stricaţi sau termeni dialectali introduşi caricatural în dialoguri (procedeu pe care îl va întrebuinţa şi Molière), replici ingenioase, încrucişări de replici spirituale, cascade verbale, jocuri de cuvinte, repetări de fraze etc. Unele din aceste repetări au devenit celebre, trecând ca expresie şi ca putere de a caracteriza satiric anume situaţii în rândul proverbelor sau al zicătorilor populare. De exemplu: *„Revenons à nos moutons"* (să ne întoarcem la oile noastre) din *Maître Pathelin*; *„Cela n'est pas à mon rollet"* (asta nu mă priveşte) din farsa *Le cuvier* (*Hârdăul*) ş.a. Nici una însă nu cuprindea atâta umor ca o anume frază a soţiei lui Colin. Întors după o lungă absenţă, soţul găseşte în casă numeroase lucruri noi. De câte ori întreabă de proveniența lor, femeia îi răspunde umilă, cu nevinovăţie: „Din mila Domnului" (*Colin, de la grâce de Dieu!*). La un moment dat, soţul zăreşte şi un prunc în leagăn. Întrebând: „Dar acesta, de unde mai e?" i se răspunde cu acelaşi ton, bineînţeles spre dezarmarea totală a bărbatului: „Colin, din mila Domnului!"

Acţiunile din comediile medievale nu au suprafaţă şi suflu larg, nu aprofundează caractere, nu dau întotdeauna figurilor relieful lor posibil, nu imprimă mijloacelor comice o ierarhie artistică; dovedesc însă simţ de observaţie ironică şi satirică, înţelegerea gestului şi mai cu seamă intuiţie pentru resursele comice ale cuvântului. Această trăsătură din urmă va face din comicul medieval un punct de sprijin în constituirea comediei clasice franceze.

Burghezia a folosit acest comic în conflictele ei deschise cu instituţiile şi mentalitatea vieţii feudale. Ironia şi satira, în mod direct ori indirect, i-au apărat cauza.

CAPITOLULX

ACTORII COMICI ÎN TEATRUL MEDIEVAL

1. Chestiuni preliminarii

În Franța, termenul de comedian, desemnând pe actorul de comedie, a fost multă vreme necunoscut. Începe să fie întrebuințat abia în secolul al XVI-lea, prin imitație după italieni. Explicația stă în aceea că multă vreme reprezentațiile comice nu erau susținute de către actori profesioniști, ci de amatori. Jonglerii – despre care am vorbit pe larg într-un capitol anterior – se înscriu într-o categorie aparte, nefiind actori propriu-ziși. Jonglerii epici puneau în demonstrațiile lor linie, demnitate și artă actoricească; ceilalți, jonglerii de stradă, ajunseseră cu timpul să se confunde cu saltimbancii ori scamatorii de bâlci. Nu știm dacă jonglerii din prima categorie au avut un repertoriu comic. În această privință, documentele vremii rămân mute. Dacă a existat vreodată un asemenea repertoriu, trebuie să-l considerăm pierdut pentru totdeauna.

Pe măsură ce mișcarea dramatică a luat proporții și numărul actorilor amatori s-a înmulțit, aceștia au început să se organizeze în asociații sau conferii speciale. De unele din aceste asociații ne-am ocupat în capitole anterioare: *puy*-urile și apoi *Confreria Pasiunii*.

Puy-urile, specializate în reprezentarea de miracole, au avut, încă de timpuriu, și unele alunecări spre teatrul comic. Notăm, de exemplu, *Jocul frunzișului* de Adam de la Halle, reprezentat întâia oară probabil de *puy*-ul de la Arras. Acțiunea pieselor punea în mișcare personaje agresive și situații cu notă vie și îndrăzneală. Mai târziu, când tradiția *puy*-urilor a început să decadă, deosebirea dintre teatrul serios și cel comic n-a mai fost respectată. *Puy*-urile vor lăsa ca pe estrada lor să-și facă drum din ce în ce mai multe spectacole comice, monologuri satirice, farse, sotise ș.a. Înființarea de confrerii dramatice, și mai ales specializarea acestora în confrerii serioase pentru reprezentarea misterelor și conferii vesele pentru farse și sotise, au contribuit ca *puy*-urile să treacă în umbră și în mod treptat să-și înceteze existența.

Confreria Pasiunii s-a dedicat teatrului religios; despre legăturile ei cu teatrul comic nu avem informații îndeajuns de cuprinzătoare. Știm, totuși, că aceste legături au existat; înființarea de asociații comice a contribuit și ea la transformările petrecute în sânul confreriei.

2. Confreriile comice

Les Enfants sans souci. La început, credincioși spiritului ce prezidase la constituirea lor, confrerii Pasiunii n-au jucat decât drame religioase, în speță mistere. Sub acest raport, principalul lor sediu, Hôtel de la Trinité, păreau o sucursală a bisericilor din Paris, mai bine zis o instituție la ordinele acestora. Dar confrerii n-au acceptat să rămână tot timpul în umbra bisericii, cu toate că în predicile vremii acțiunea lor era pusă în rândul faptelor bune și arătată ca „plăcută lui Dumnezeu". Dorința lor de popularitate întrecea această aparentă satisfacție morală. Se vor preocupa, deci, și de înveselirea spectatorilor. De aici, intercalarea de pasaje comice în corpul spectacolului serios. Faptul acesta, însă, trebuie judecat cu delicatețe. Confrerii erau munciți de un dublu scrupul: unul privind sentimentul lor religios, altul demnitatea lor de slujitori ai teatrului grav. Au recurs la soluția de a conceda jocul comic altora. Astfel a fost chemată în sânul ei trupa *Enfants sans souci* (Copii fără grijă). Aceasta, găsind acum ocazia de a se produce sub oblăduirea unui teatru cu tradiție și autoritate, a primit oferta cu însuflețire.

Ce era această trupă? Cum se născuse și cum se manifesta? Ce notă caracteristică avea să marcheze în teatrul epocii?

Făcea parte dintre acele sute de asociații vesele de teatru pe care le întâlnim în secolul al XV-lea, la Paris și în orașele de provincie. Cândva, atunci când aveau de susținut vechea „Serbare a nebunilor" (*fête des fous*), se bucuraseră de oarecare protecție din partea bisericii. Mai târziu, când în bucuria populară pe care o stârneau începuseră să se strecoare aluzii ironice și chiar parodieri ale ierarhiei ecleziastice, această favoare le-a fost retrasă. Susținute de opinia publică, au continuat să se manifeste, ignorând opoziția oficială a bisericii și a Parlamentului. Gustul acestor asociații pentru teatru s-a format cu timpul; la început, preferințele lor alunecau spre cortegii, mascarade, serbări însoțite de jocuri și cântece și, în general, spre manifestări de satiră brutală și rudimentară. Confreria de care ne ocupăm, Enfants sans souci, a fost una din aceste numeroase confrerii vesele. În vreme ce atâtea altele s-au pierdut, trecând în uitare, aceasta a devenit celebră.

Despre istoria ei se știu relativ puține lucruri. În timpul lui Carol al VI-lea, în jurul anului 1380, un număr de tineri instruiți, de familie bună, au format o asociație veselă. Erau glumeți, galanți, plăcuți ca înfățișare, spirituali. Scopul asocierii lor era să găsească mijloace de amuzament pe seama diferitelor vicii ori trăsături ridicole ale societății și ale contemporanilor. Pentru aceasta, teatrul le oferea cel mai bun câmp de manifestare. Șeful lor se numea „prințul proștilor" (*Prince des Sots*)1; acest titlu bizar era confirmat de către însuși regele, prin scrisori patente și

printr-o seamă întreagă de prerogative. În perioada carnavalului, având pe cap o bonetă cu urechi de măgar şi purtând atributele nebuniei, Prince des Sots îşi făcea o intrare solemnă în Paris, în fruntea confrerilor săi. De la început, confreria şi-a marcat preferinţa pentru sotise, întocmai cum o altă confrerie celebră, *Basoche*, se specializa în reprezentarea de farse şi moralităţi. De fapt, ea a fost chiar creatoarea acestei noi forme comice. Se jucau piese îndrăzneţe, a căror vervă satirică ataca direct, fără rezerve, puteri şi instituţii de seamă ale vremii. Se ridicase un teatru până şi în vecinătatea unui cimitir, al Inocenţilor; aici, confrerii au cunoscut momente remarcabile de succes şi popularitate.

Instituţia a durat multă vreme. Către mijlocul secolului al XVI-lea, confreria *Enfants sans souci* a ocupat teatrul de Bourgogne. A urmat de aici, cunoscutul proces cu *Confreria Pasiunii* şi cu comedienii de la teatrul du Marais, pe motiv că nu li s-au respectat privilegiile. Totuşi, începând de la această dată, existenţa ei a fost precară. În numeroase rânduri s-a aflat pe punctul de a dispărea cu totul. În 1659, confrerii s-au văzut constrânşi să cedeze teatrul unei trupe de italieni, chemată la Paris de Mazarin şi bucurându-se de protecţia acestuia. La mijlocul secolului al XVIII-lea, confreria încă subzista; istoria literară a putut să identifice prezenta unor *sots* până în timpul lui Corneille.

Confreria Enfants sans souci a păstrat tot timpul legături strânse cu confreria basochienilor. Potrivit unor păreri, aceşti *sots* n-ar fi fost altceva decât basochieni îmbrăcaţi în costume de nebuni (*fous*); cenzura, regulamentele şi dispoziţiile în curs, mai aspre cu basochienii decât cu ceilalţi, nu le-ar fi îngăduit asemenea manifestări. E posibil ca aceleaşi persoane să fi făcut parte, simultan, din ambele confrerii. Deducem aceasta din câteva versuri ale lui Clément Marot (în *Epistola cocoşului către măgar*), în care ni se dă descrierea sugestivă a costumului purtat de actori în rolurile de „nebuni":

Attache moy une sonnette
Sur le front d'un moine crotté,
Une oreille à chaque costé
Du capuchon de sa caboche,
Voilà un sot de la Basoche
Aussi bien peint qu'il est possible[1].

În cursul secolului al XVI-lea, asociaţia şi-a modificat mult caracterul iniţial. Dintr-o mişcare de amatori se transformă într-o asociaţie de profesionişti. Gringore şi Jean de Pont-Alletz, celebru farsor al secolului, timp de două decenii agreat deopotrivă de curtea regală ca şi de mulţimea de spectatori, deşi amândouă „enfants sans souci", membri devotaţi şi reprezentativi ai confreriei, erau mai mult

1 Agaţă un clopoţel / Pe fruntea unui călugăr murdar, / Câte o ureche de fiecare parte / A tichiei de pe căpăţână, / Iată un nebun din Basoche / Zugrăvit cum nu se poate mai bine.

profesioniști decât amatori. De altminteri, această tendință, prin caracterul ei cu totul diferit de intenția inițială, a și contribuit la declinul instituției.

Mère-folle (Mamă-nebună). Principalele ei manifestări s-au petrecut pe străzile Dijonului. Societatea datează din 1381, când a fost înființată de către ducele de Clèves. Ca momente mai importante din activitatea ei ni se păstrează procesele-verbale în care găsim consemnarea primirilor făcute episcopului de Langres în 1618 și principelui de Condé în 1628. A durat până în 1660. Practica repertoriului obișnuit al *sot*-ilor avea drept deviză denunțarea prostiei omenești: *Stuttorum infinitus numerus*. Număra – se crede – cinci sute de membri. Statutul confreriei prevedea ca aceștia să vorbească numai în versuri. Aveau și o îmbrăcăminte specială: haina trebuia să fie făcută din mătase roșie, verde sau galbenă, iar pe cap să poarte o bonetă cu două ascuțișuri, prevăzute cu câte un clopoțel; bineînțeles, sceptrul de „nebun" era de rigoare.

Asociații provinciale. După modelul de la Paris, orașele de provincie își aveau și ele asociațiile lor vesele. Citâm, dintre acestea, câteva de la care ne-au rămas urme mai certe: la Lyon, confreria *Les bavards de Notre-Dame de Confort* (Flecarii); la Rouen, confreriile *Les veaux* (Viței), *Les falots* (Caraghioșii), *Les sobres sots* (Proștii cumpătați) etc. Caracterul comic al acestora era ceva mai turbure, mai puțin pronunțat. Anume elemente religioase, încă persistente, se amestecau cu cele laice. Oarecum, în provincie se păstra o situație care la Paris era depășită. Jocurile prezentate pe scenă nu aveau propriu-zis o acțiune, adesea nu comportau nici chiar dialoguri, ci de cele mai multe ori se mărgineau la o defilare de personaje (*jeu de partures ou de personnages*). Probă că aceste confrerii aveau încă sprijin ecleziastic, e că reprezentațiile lor se petreceau în zile de sărbători religioase, pe estrade ridicate în fața catedralelor și a bisericilor. Aceasta nu împiedica, totuși, ca versurile satirice, cântecele triviale și o anume notă de mascaradă să iasă mult în evidență, strivind și înecând în verva lor palide supraviețuiri religioase.

3. Basochienii

Istoria acestei mișcări este mai bine stabilită decât a celorlalte, deoarece s-a sprijinit pe o instituție puternică, cu rădăcini și tradiții întinse în viața socială a Franței, deopotrivă și cu un serviciu arhivistic mai bine constituit.

Se crede că termenul *basoche* vine de la latinescul *basilica*. Înțelesul lui a început să varieze încă din perioada greco-romană. La început se desemna prin el un edificiu în care principele sau guvernatorul distribuia justiția publică. Mai târziu, clădirea a fost atribuită cultului creștin, urmând însă ca încă multă vreme sensul vechi să funcționeze prin interpunere sau prin diferite încrucișări cu cel nou. Filologic vorbind, formele intermediare ale cuvântului au fost acestea: *basilique – baseuque – basoque – basoge.*

Să trecem acum în Franța, în secolul al XIV-lea. Prin *basoche* se desemna ideea de palat, de locuință a regelui, cu o anume referință la sala în care acesta,

potrivit prerogativelor lui, trebuia să prezideze şi să administreze actele justiţiei. În urma mai multor schimbări succesive ale reşedinţei regale – Cité, Saint-Paul, Louvre, Tuileries – vechea reşedinţă, atribuită mai întâi Parlamentului, s-a transformat în palat de justiţie. În 1303 regele Filip cel Frumos a autorizat ca funcţionarii procurorilor (avocaţi, notari etc.) de pe lângă Parlamentul din Paris, deveniţi între timp destul de numeroşi, să se organizeze într-o corporaţie: Societatea Palatului sau Basoche. Această societate – după cum o caracterizează Sainte-Beuve – forma un mic „*royaume de cocagne*"[1], care îşi avea o jurisdicţie, o ierarhie, obiceiuri şi sărbători proprii. Mai precis: *Basoche* avea un rege (asociaţiei i se mai spunea *royaume de la Basoche*), avocaţi, procurori, referendari, raportori, aprozi ş.a.; bătea monezi şi purta blazon cu armele sale; regele şi Parlamentul îi acordau subvenţii; avea dreptul de a judeca neînţelegerile ivite între clericii-membri şi particulari.

Multă vreme, paradele şi demonstraţiile acestei asociaţii au fost celebre, alcătuind momente de seamă în viaţa publică a Parisului. Manifestările se desfăşurau pe locul denumit Pré aux Clercs, pe care Francisc I îl dăruise corporaţiei. Basochienii defilau în faţa regelui, grupaţi în companii. Festivităţile se continuau cu serenade şi petreceri sub cerul liber. Membrii corporaţiei erau destul de mulţi; la un moment dat, în secolul al XVI-lea, când populaţia pariziană număra trei sute de mii de locuitori, basochienii atingeau cifra de zece mii. Nu mult după instituire, corporaţia a început să organizeze reprezentaţii de teatru. Cu prilejul zilelor solemne, după defilare, basochienii dădeau reprezentaţii de teatru în curtea palatului. La început aceste reprezentaţii se limitau la trei pe an; cu timpul, sub impulsul succeselor obţinute, s-a trecut şi la reprezentaţii extraordinare. Spectacolele constau din farse sau moralităţi, cu aplecări vizibile spre nota satirică şi persiflantă. Clericii-membri îşi ironizau apucăturile, viciile, diferitele trăsături de caracter. Resimţeau o deosebită desfătare din a exploata „chestiuni grase" (*causes grasses*), în care o temă ce revenea adesea era infidelitatea conjugală. Cu cât li se dezvolta tendinţa de satiră, cu atâta aplecarea lor spre manifestarea de teatru devenea mai marcată.

Îl vom găsi pe basochieni, de acum înainte, organizând reprezentaţii nu numai în locuri publice, oficiale, ci şi în case particulare de oameni bogaţi şi reprezentativi ai timpului. Antrenaţi de succes, ca şi de voluptatea satirei, atacurile lor vor începe să se îndrepte şi împotriva puterii oficiale. Câteodată, aluzia ori ironia se menţinea între limite prudente, fără a duce prea departe iritaţia celor vizaţi; alteori atacul lua forme ascuţite, caustice. În felul lor de a zugrăvi pe scenă moravuri şi caractere, basochienii s-au orientat de timpuriu spre un tip de satiră aspră, integrală, punând în cauză instituţii ori trăsături specifice ale societăţii: biserică, cler, magistratură, politică de stat, concepţii şi metode burgheze etc. Aplauzele publicului îi stimulau, îndemnându-i să persevereze în această acţiune.

1 Locuţiune devenită proverbială: o ţară imaginară a bucuriei şi a desfătărilor, unde totul abundă şi oricine îşi poate procura cu uşurinţă orice.



Regele Basoche-ului. După o stampă din secolul al XVI-lea.

Curând, autoritățile au început să se sesizeze. Într-un fel, ezitau să îngenunche prin măsuri radicale anume libertăți și prerogative câștigate, purtând pe ele semnul grației regale; într-altfel, autoritatea își dădea seama că atacurile îndreptate împotriva ei ar putea deveni din ce în ce mai active și mai necruțătoare. De aici o politică oscilatorie: când de cenzură, când de indulgență. Chiar și așa, actele de interdicție au abundat; basochienii au dovedit curaj și au meritul de a nu se fi intimidat în fața lor.

Citățm câteva momente caracteristice. În 1442, o seamă de clerici recalcitranți au fost condamnați la închisoare, cu regim numai de pâine și apă; totodată s-a interzis basochienilor să mai reprezinte ceva fără autorizație specială. În asemenea condiții, corporația și-a întrerupt spectacolele; din moment ce nu mai erau îngăduite aluzii licențioase și atacuri satirice personale, o principală atracție a acestor spectacole era ca și frântă. În 1473, printr-un ordin al curții, basochienii au fost obligați să-și reia reprezentațiile. Era firesc ca lucrurile să se repete. Nota satirică a reapărut neîntârziat în aceeași formă, cu aceleași trăsături. În 1476 s-a produs o nouă interdicție: sub amenințare de degradare civică și de confiscare a bunurilor, clericii basochieni nu mai aveau voie să reprezinte nimic fără autorizație specială: farse, moralități, sotise – indiferent unde, pe scene oficiale sau în locuri particulare. În 1486, Carol al VIII-lea a întemnițat la Conciergerie cinci basochieni acuzați de aluzii politice împotriva guvernării regale, printre care și pe poetul Henri Baude[1].

Sub Ludovic al XII-lea, Basoche a putut cunoaște zile mai bune. Se spune, chiar, că sub guvernarea acestui monarh liberal corporația și-a trăit „epoca ei de aur". Se atribuie regelui cuvintele următoare: „Vreau – se adresa procurorului Jean Bouchet – să se joace în libertate; vreau, de asemenea ca tinerii să dea pe față abuzurile de la curtea mea, întrucât consilierii mei și alții care țin să treacă drept înțelepți nu-mi raportează nimic". În 1536, Francisc I a interzis basochienilor să mai poarte măști, deoarece între timp, pentru a se eluda anume dispoziții și asprimi ale cenzurii, basochienii imaginaseră sistemul ca actorii să poarte pe scenă măști, indicând trăsături ale personajelor vizate. Doi ani mai târziu, în 1538, s-a dat dispoziția ca toate piesele programate să fie supuse cenzurii, cu cincisprezece zile înainte de reprezentație. În 1540, vigilența s-a înăsprit: nu se mai îngăduia ca pe

1 Autor de balade, rondele, epigrame și diferite scrieri cu caracter politic și social, reputat prin vivacitatea de spirit și prin limpezimea stilului (1430–1495). Critica îl consideră printre emulii lui Clément Marot și ai lui Villon, deși aceștia nu-i menționează numele.

scenă să se pună în cauză personalități. Un ordin din 1561 prevedea obținerea de autorizații din timp pentru fiecare piesă în parte. În 1582, Henric al III-lea a suprimat definitiv teatrul basochian.

Acest teatru a trăit mai bine de două secole și jumătate, din 1303 până la 1582. A pus în mișcare o bogată producție dramatică: farse, sotise și moralități. Multe din acestea s-au pierdut pentru totdeauna. Despre o singură piesă din repertoriul basochienilor parizieni avem imagini și referințe sigure: *Maître Pathelin*. Piesa făcea parte din acea largă zugrăvire de moravuri ale unei lumi burgheze pe care basochienii o cunoșteau mai bine ca oricare alții: lumea palatelor de justiție, cu judecătorii, cu avocații și cu procurorii ei, cu spiritul de pledoarie și de șicană procedurală care o caracteriza. De altminteri, de *Maître Pathelin*, capodoperă a teatrului comic prerenascentist, se leagă cea mai sigură glorie dramatică a corporației.

Asociații cu același nume au existat și în câteva orașe de provincie: Lyon, Bordeaux, Rouen, Toulouse, Grenoble, Dijon. Unele din acestea s-au bucurat și ele de privilegii; pretutindeni au cultivat nota satirică, au întreținut și au răspândit gustul pentru reprezentații dramatice, au ajutat la formarea de autori și actori. Însă celebritate, în înțelesul propriu-zis al cuvântului, n-a atins decât corporația pariziană. O seamă întreagă dintre autorii comici medievali, ale căror nume ni s-au putut păstra, au fost basochieni. Dintre aceștia îi citățm pe Jehan d'Abundance, Henri Baude, Pierre Blanchet (1459–1519), Jean l'Eveillé, François Habert (1520–1568, poetul regal al lui Henric al II-lea, autor prolific, traducător vestit de opere clasice), Jacques le Basochien, Clément Marot (1495–1544), Roger de Collerye (mort în 1536, autor de versuri pline de vervă și umor, președinte al Societății nebunilor), André de la Vigne (autor de moralități comice) ș.a.

S-a afirmat că basochienii ar fi întemeietorii teatrului comic medieval. Părerea e greșită. În momentul când au apărut basochienii, comedia franceză se constituise; ea începuse să existe încă din secolele XII și XIII prin menestreli, prin truveri și prin elevii marilor școli ale timpului din Paris și din provincie. Totuși, evoluția comediei le datorează mult; curajul satiric al basochienilor și lupta lor pentru libertatea de opinie a scenei comice au rămas memorabile.

4. Colegienii

Cunoaștem această categorie de actori-amatori mai demult, încă din perioada dramei liturgice neolatine. Colegiile au păstrat tradiția acestei drame, se crede, până în secolul al XV-lea. Nu există dovezi că înainte de această epocă s-ar fi trecut în școli la reprezentanții de teatru în limba franceză.

Repertoriile în limba vorbită ale colegienilor erau alcătuite în majoritatea lor din producții satirice, în genere cu o notă îndrăzneață. Din această cauză și-au atras în numeroase rânduri admonestările și chiar reprimandele Parlamentului sau ale Universității. Un edict din noiembrie 1462 prevedea în mod ritos: „Se interzice orice joc care ar putea să aducă vreo atingere principilor sau seniorilor". Colegienii,

însă, nu s-au lăsat impresionați; au continuat să joace, în același spirit viu și caustic, punând în cauză profesori, instituții, reguli, tradiții, acte ale autorității și, oarecum, în forme transparente, înseși acte ale regelui. Erau stimulați în aceasta și de exemple venite de sus, de la profesori și chiar conducători ai institutelor, cu spirit mai liberal, dispuși să atenueze rigorile teologiei și ale scolasticii. În această privință, avem de citat cazul lui Tixier de Ravisi (în formă latinizantă Ravisus Textor), vestit umanist francez care a trăit între anii 1480–1524, profesor de retorică la Colegiul de Navarra și apoi rector al Universității din Paris. În afara preocupărilor de specialitate era și autor al unor importante lucrări de învățământ, redactate în limba latină. Tixier de Ravisi a compus – tot în latinește –, pentru a fi jucate în colegiul său de către elevi, mai multe moralități, cu aluzii la viciile contemporanilor, apropiate ca ton satiric de farsele și sotisele vremii. Întrucât piesele se reprezentau în școli cu titlu de întregiri ale programelor de educație și de instrucție patronate de acestea, nu se putea ca satira lor să pună în cauză persoane anumite sau să-și îngăduie libertăți de tipul celor din teatrul obișnuit; în schimb, aluziile și maliționzitățile abundau, creând în jurul lor o transparență neîndoielnică.

În timpul războaielor religioase, actualitatea comediilor școlare s-a reaprins. Disputele dintre cele două tabere, conflictul de doctrine, stările de spirit create de această încordare, diferitele resentimente ale celor angajați în luptă, toate acestea s-au făcut viu simțite în conținutul și tonul comediilor jucate în școli. Sub acest raport, teatrul colegienilor a putut cunoaște zile remarcabile. Totuși, această reaprindere nu s-a realizat într-o creație literară propriu-zisă, cu un loc bine marcat în dezvoltarea teatrului național francez; a rămas mai mult o pagină de istorie, legată de luptele din țară dintre catolici și protestanți.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, teatrul colegienilor are meritul de a fi adăpostit pe scenele sale tragedii imitate după antichitate. Anul 1552, când Colegiul Boncour a reprezentat *Cleopatra* de Jodelle, și anul 1560, când Colegiul Grévin a pus în scenă *Moartea lui Cezar* de Grévin, pot fi socotite drept date memorabile. Ele au marcat în viața teatrului francez, și deopotrivă în viața teatrului european, acte de ieșire din evul mediu și de încadrare în umanismul Renașterii.

5. Spre formarea de comedieni profesioniști

Categoriile enumerate până aici – *Enfants sans souci, sots*, basochieni, colegieni – erau formate din amatori. S-au bucurat de popularitate până în partea a doua a secolului al XVI-lea, când dezvoltarea profesiunii actoricești le-a împins în umbră, contribuind în cele din urmă la desființarea lor.

Semne de profesionism actoricesc existau și înainte. Însă ele se manifestau difuz; multă vreme actorii au fost ținuți în marginea societății. Prestigiul pe care și-l puteau dobândi în sentimentul publicului era privit cu ochi răi, nu numai de către autoritatea ecleziastică, ci adesea și de cea civilă.

Am înregistrat, mai întâi, prezenta acelor histrioni mizerabili care îşi câştigau existenţa prin taverne sau colindând din loc în loc, aplaudaţi adesea de auditorii lor, doar rareori şi apăraţi de aceştia în conflictele lor locale.

Au urmat jonglerii, cu declamaţia lor de o calitate mai ridicată. Aceştia, însă, nu erau actori propriu-zişi; îi putem asimila actorilor doar în măsura în care orice povestire sau orice cântec, din moment ce erau rostite în public, trebuiau înfăţişate cu un ton mai spectaculos, cu o gesticulaţie mai expresivă, eventual chiar şi cu o costumaţie adecvată, deci cu o tendinţă de efect scenic şi până la un punct, de mişcare dramatică. Jonglerii, recitatori de *chansons de geste*, cu activitatea lor strâns legată de aceea a trubadurilor şi a truverilor, erau câteodată şi poeţi, nu numai muzicanţi şi actori; cât priveşte pe ceilalţi, jonglerii-histrioni, aceştia aveau să degenereze în saltimbanci şi şarlatani, depărtându-se astfel chiar şi de cea mai umilă demnitate actoricească.

Începând din a doua jumătate a secolului al XIII-lea aflăm în personalul curţilor regale şi al unor mari curţi senioriale pe aşa-numiţii *joueurs de personnages* (interpreţi de personaje), care de fapt erau actori permanenţi ai stăpânilor lor. Mai existau personaje oarecum asemănătoare şi în slujba unor municipalităţi. Funcţiunea acestora era ca în anume ocazii să însufleţească serbările publice, să spună monologuri, să recite, să cânte, să facă glume, să improvizeze scene vesele, să imite, spre hazul comun, vorbe şi gesturi ale unor personaje cunoscute.

Confreriile, prin statornicia cu care şi-au dus activitatea precum şi prin felul cum au înmulţit reprezentaţiile dramatice, au contribuit în măsură apreciabilă la instituirea ideii de teatru permanent, firească cu implicaţiile lui profesionale. Ne referim mai cu seamă la Confreria Pasiunii, ai cărei membri ajunseseră la importante specializări în reprezentarea dramelor religioase.

Totuşi, acestea nu erau decât semne şi începuturi. Primii actori de comedie, în adevăratul înţeles al cuvântului, au fost italienii. Actorii francezi de profesiune se vor forma sub influenţa acestora. Pătrunderea şi acţiunea italienilor în Franţa alcătuiesc un episod mai lung, care a durat mai bine de două secole.

În 1548, cu prilejul unei serbări date în cinstea lui Henric al II-lea şi a Caterinei de Medici de către cardinalul de Ferrara la curtea arhiepiscopală din Lyon, au fost aduşi din Italia actori şi actriţe de comedie. Urma să se reprezinte o tragicomedie, *Calandria*, de cardinalul Bibbiena. Faptul a constituit o noutate, mai cu seamă că până atunci – cu rare excepţii – femeile nu apăruseră pe scenă, rolurile feminine fiind interpretate de tineri. Brantôme[1], care în scrierile sale ne-a lăsat o icoană credincioasă a ideilor şi moravurilor contemporane, notează: „Comedia, aşa cum o jucau aceştia, era un lucru rar, nemaivăzut în Franţa, unde până atunci nu putuse fi vorba în această privinţă decât de farsori, de conarzii din Rouen, de basochieni şi de alţi comedieni uşuratici, toţi de acelaşi fel." Confrerii Pasiunii, tulburaţi de

1 Pierre de Bourdeilles, senior şi abate de Brantôme, celebru scriitor francez (1540–1614), autor de opere în care a zugrăvit epoca până în detaliile ei, într-un spirit viu de adevăr nepărtinitor şi de culoare locală.

succesul italienilor şi temându-se ca prin concurenţa acestora să nu se zdruncine monopolul pe care îl avea în teatru, au deschis lupta. Pentru moment, Parlamentul le-a dat câştig de cauză: a interzis italienilor, cu toate că dispuneau de scrisori patente, de a mai da reprezentaţii în Franţa. Italienii, însă începuseră să intre în gustul publicului, sătul şi obosit acum de spiritul spectacolelor medievale; era deci greu să se lupte cu un sentiment comun în creştere, pe care de altminteri regele şi seniorii înţelegeau şi ei să-l sprijine.

Din clipa în care publicul a început să se deprindă cu actorii profesionişti, existenţa confreriilor şi a mişcărilor de amatori a devenit precară. Cu oricâtă voinţă şi încordare, ele nu puteau să mai reziste acestei concurenţe. Actorii profesionişti avea mai mult meşteşug; ştiau să dea mai multă viaţă scenei; dispuneau de mijloace mai comunicative; izbuteau să se mişte cu mai multă suplete în diferitele roluri încredinţate; dădeau costumului mai mult relief; dispuneau de mijloace mai abile şi mai expresive în a mânui cuvântul, în comedii ca şi în drame. Faţă de aceste posibilităţi, manifestările vechilor actori rămâneau palide şi minore. Cu meşteşugul lor acum depăşit, confrerii, basochienii, colegienii – aceşti „farsori gotici" – nu mai puteau să rămână titulari ai scenei, ci trebuiau să se întoarcă la uneltele lor obişnuite, pe bănci de şcoală, în birouri de notariat sau la tejghelele lor de negustori.

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

CAPITOLUL XI

CONCLUZII ASUPRA TEATRULUI MEDIEVAL

Între teatrul antic şi teatrul medieval există o pauză istorică de mai multe secole. De la căderea unuia până la apariţia celuilalt s-au scurs durate întregi în care teatrul n-a avut nici o viaţă. Aici, delimitarea faptului e simplă şi nu ridică probleme. Formele de teatru medieval s-au născut şi s-au dezvoltat în condiţii proprii; din antichitate, n-am mai avut de înregistrat decât o seamă de supravieţuiri palide şi sporadice. Astfel se prezintă situaţi acum, când de la Evul mediu găsim înspre Renaştere. Între aceste două epoci există continuitate, iar succesiunea dintre teatrul medieval şi cel renascentist comportă întrepătrunderi şi funcţiuni mai greu de stabilit dintr-o dată. A le privi izolat, de la distanţă, ca unităţi absolut distincte, ar fi să procedăm cu schematizări periculoase. Teatrul medieval nu s-a sfârşit printr-un cataclism, ci printr-o transformare îndelungă, inclusă într-un important proces istoric de emancipare politică şi intelectuală a lumii europene.

Găsim încă de timpuriu semne de transformare, de ieşire de sub criteriile strict medievale. Apar germeni profani chiar din perioada dramelor liturgice. Altminteri nici nu ne-am putea explica procesul ieşirii acestor drame din incinta bisericii, cu lărgirile de cadru şi asocierile laice care le-au urmat.

Miracolele se dezlegau *deus ex machina*, cu intervenţia unui personaj divin; dar, înainte de a se ajunge la acest moment convenţional, ele desfăşurau pe scenă acţiuni laice în toată puterea cuvântului, reflectând situaţii, moravuri, stări de spirit, injustiţii şi frământări sociale ale vremii. Tot aşa şi cu misterele. Pe o canava împrumutată oficial din textele biblice, în aceste producţii căpătau viaţă şi expresie scenică nenumărate fapte şi opinii de critică profană, de protest spontan sau premeditat, de ironie şi adesea chiar de persiflare, îndreptate împotriva sistemelor sociale ale epocii, împotriva privilegiilor şi împotriva instituţiilor politice, în frunte cu papalitatea şi regalitatea.

Reprezentaţiile religioase întruneau pe locuri deschise mulţimi imense de spectatori, din oraşe şi din împrejurimile acestora. Trebuie să admitem că aceste

mulțimi nu erau atrase doar de predicația bisericii. Însuflețirea ce domnea în aceste reuniuni izvora și din altceva decât din fervoare religioasă. Oprindu-ne doar la aceste criterii, ar fi să ignorăm și realități sociale ale epocii, și psihologia pe cale de formație a publicului. Mulțimile medievale au participat cu vibrare la aceste reprezentații, în primul rând, pentru că găseau în atmosfera și desfășurarea lor puncte de reazem, atât în nevoi sufletești de moment cât și pentru aspirații mai îndepărtate.

Includerile profane din reprezentațiile religioase s-au impus prin puterea unor cerințe populare, mai mult decât prin acte de toleranță ori de liberalism venite din partea forurilor ecleziastice. E greu să admitem că aceste foruri se gândeau să fie tolerante; cel mult intrau în joc aparente generozități, pornite dintr-o încredere prezumțioasă în infailibilitatea lor. Au fost și cazuri de cedări prin constrângere, în fața unor presiuni pornite din instinctul social de apărare al mulțimilor. Precizăm că aceste includeri sunt revelatorii. Deslușim în ele participarea teatrului medieval la acea mare funcțiune a teatrului în genere de a intra în luptă cu puterea, în apărarea unor drepturi și expansiuni necesare ale vieții omenești.

Într-adevăr, o bună parte din teatrul medieval s-a aflat în slujba bisericii; dar, deopotrivă, prin atâtea dintre manifestările lui, a luat atitudine împotriva caracterului ei rigid și autocrat. În raport cu alte instituții și forme de viață medievale, toate de tip dogmatic și claustral (reguli feudale, ziduri de mănăstire, dogme scolastice, organizări și regulamente de funcționare ale breslelor meșteșugărești), teatrul a dovedit un caracter mai viu, mai deschis, mai popular. S-a adresat unei populații largi, numărând în ea locuitori din păturile orașelor, câteodată și țărani sau iobagi, în măsura în care felul acestora de muncă le îngăduia atingeri cu viața citadină. Subordonarea lui față de autoritatea ecleziastică nu l-a împiedicat de a vedea viciile acesteia și de a-și revărsa asupra ei un sarcasm denunțător. Diferitele includeri comice și profane din corpul solemn al textelor dramatice ne pun pe urmele unor reacțiuni de mulțime, în ale căror substraturi putem desluși semne și prefigurări revoluționare.

Teatrul medieval, privit în comparație cu teatrul altor epoci, pare lipsit de actualitate. În repertoriile teatrelor din lume, piesele medievale nu mai sunt înscrise demult. Se mai organizează doar festivaluri sau comemorări, cu vaste puneri în scenă de miracole și mistere dramatice (cu texte modernizate), interesând ca reconstituiri documentare și ca performanțe de regie modernă. Istoricește, însă, acest teatru își are însemnătatea lui bine definită. În peisajul general al lumii medievale, prezența lui contează. Felul cum prin el s-au filtrat atâtea dintre datele de viață ale unei epoci, cu întipărirea lor aparte și cu specificurile lor umane, i-au asigurat un loc reprezentativ între manifestările de cultură ale lumii.

Există oare legături sau apropieri între teatrul medieval și cel antic? Problema e delicată; asupra ei dezbaterea poate să continue. Considerăm că nu poate fi vorba de o continuitate propriu-zisă, și nici de o prăpastie totală. Manifestarea de teatru presupune esențe și funcțiuni statornice. N-ar fi cu putință, deci, ca în desfășurarea ei istorică să se petreacă întreruperi radicale, fără ca prin aceasta să

nu i se zdruncine însăşi raţiunea de a exista. În cazul tragediei, lucrurile sunt clare. Spiritul tragediei antice, cu puterea lui de a scruta adâncimile vieţii şi ale sufletului omenesc, rămăsese departe; cel mult mai stăruiau unele urme difuze, în situaţii cu înţelesuri psihologice umane, strecurate în dramele religioase. Drama satirică, în schimb, a supravieţuit. Ideea ei a fost reluată de teatrul medieval profan în farsele, sotisele şi moralităţile lui. Acest teatru îşi are originea în mănăstiri, dar nu s-a eternizat aici. Ca şi teatrul antic, s-a manifestat ca un teatru citadin. Şi unul şi celălalt, reunind sub cerul liber mulţimi întregi de spectatori, au interpretat aspecte din viaţa şi frământările epocii, au răspuns la nevoi sufleteşti şi morale ale acestor mulţimi, le-au dat puncte de susţinere în voinţa lor de emancipare.

Sub raportul nivelului de artă, poeţii medievali n-au putut să se apropie de înălţimi ca acelea la care s-au ridicat poeţii antici; dar ca destinaţie generală şi ca putere de a polariza concepţiile de viaţă ale epocii, cele două teatre au fost în măsură să împlinească funcţiuni similare. Dacă e adevărat c-ar fi greu să concepem Atena fără viaţa şi atmosfera marilor reprezentaţii dramatice, nu e mai puţin adevărat că şi în evul mediu „jocurile" şi estradele de teatru au marcat adesea momente şi intensităţi caracteristice.

În primul rând, trebuie să ţinem seama de felul cum teatrul a intrat în procesele de viaţă ale lumii feudale, contribuind cu mijloacele lui la iniţiativele şi stările ei de spirit.

Ca purtător de adevăruri şi mesaje umane, în perioade de creştere şi de autoritarism brutal ale sistemului feudal, scenele medievale de teatru au ajutat ca în cugetele vremii să se producă multe limpeziri utile.

Tot aşa, şi în ce priveşte dogmatismul şi voinţa de dominaţie a bisericii. Interesează, pe lângă actele prin care lumea epocii li s-a supus, şi cele de emancipare. Sub acest raport din urmă, iniţiativele teatrului sunt semnificative. În situaţia de incompatibilitate intervenită între privilegiile catolice şi aspiraţiile în creştere ale burgheziei, teatrul s-a alăturat acestora din urmă.

Putem spune că din clipa în care reprezentaţiile dramatice nu s-au mai petrecut în incinta bisericilor ci s-au mutat pe locuri deschise, teatrul începea să fie mai aproape de mentalitatea corporaţiilor şi a municipalităţilor decât de aceea a forurilor religioase. Într-o perioadă în care mulţimile populare erau privite ca realităţi amorfe, în marginea societăţii şi a consideraţiei morale, teatrul li s-a adresat cu hotărâre, susţinându-le şi participând la lupta lor de clasă. În actele lor de protest şi revoltă, teatrul a venit cu partea lui de înţelegere şi de stimulare, punându-le la dispoziţie mijloace de edificare sufletească şi prilejuri de ascuţire a simţului politic.

S-ar putea ca realismul din teatrul medieval să pară simplist, naiv, brutal şi pe alocuri grotesc. Chiar şi aşa, acţiunea lui merită să fie subliniată: a sesizat cu justeţe situaţii sociale şi politice, a scos în lumină puncte nevralgice din societatea vremii, a stigmatizat moravuri asupritoare, folosind în toate acestea râsul popular drept armă critică.

Pe plan poetic – repetăm – teatrul medieval n-a dat conținuturilor sale destulă expresie și reliefare artistică. A putut, totuși, să împlinească importante funcțiuni literare. A contribuit, anume, ca multe producții populare să-și găsească încorporări și cristalizări culte, evitându-se astfel împrăștierea sau chiar pierderea lor. A mijlocit ca părți întregi din literatura cavalerească să nu rămână izolate în sfera feudală, ci prin unele înțelesuri și valori să coboare și pe scenă, stabilind astfel legături cu epoca de care altminteri s-ar fi putut să rămână străine. Tot așa, aducând pe scenă teme, situații, intenții și aluzii din literatura burgheză a *fabliau*-urilor, a dat acestei literaturi o circulație mai largă, ajutând ca partea ei de satiră socială să capete în mișcarea epocii o eficacitate vie și directă.

Ne aflăm, astfel, în prezența unor capitole de teatru care în contextele istorice și morale ale epocii au intrat adânc, cu urmări valabile. În lumina lor, o seamă de înțelesuri și colorituri ale lumii medievale ne apar mai limpezi. Istoricul literar, istoricul politic și istoricul social, fiecare în parte și toți la un loc, pot găsi în cuprinsurile lor indicații concludente pentru reconstituirile ce-i interesează.

Din dependența lui teologică, în mâna forurilor clericale care înțelegeau să-l întrebuințeze ca instrument de dominație psihică și dogmatică împotriva celor mulți, a trecut pe seama burgheziei, factor istoric nou, chemat să deschidă și să conducă în această epocă acțiunea progresivă de lichidare a feudalității.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

CAPITOLUL XII

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (I)

ASPECTE GENERALE

TRAGEDIA

1. Renașterea italiană

În Italia, fenomenul Renașterii s-a produs mai devreme decât în celelalte țări europene, ca urmare a faptului că aceasta a fost prima țară în care au început să se dezvolte relațiile capitaliste. În partea de nord a peninsulei, republicile comerciale și industriale – Veneția și Genova pe litoral, Florența în interior – au stimulat îndeosebi procesul amintit. Aceste orașe au putut să realizeze înaintea altora condițiile necesare pentru o viață economică emancipată de suzeranitatea feudală, capabilă astfel să susțină dezvoltarea comunală și să dea păturii burgheze mai multe posibilități de afirmare, pe planuri sociale, politice, artistice și culturale.

Se produce pentru piață; schimburile se intensifică; ideea de câștig devine predominantă. Meseriașii și negustorii, din ce în ce mai conștienți de actualitatea pe care le-o conferă funcțiunea lor productivă, trec la acțiuni energice și îndrăznețe. Își dau seama că pentru producția și desfacerea mărfurilor au nevoie de cunoștințe sigure, izvorâte din observarea realității și verificate prin experiență. Se simte nevoia unei noi concepții asupra lumii, de natură ca în locul misticismului medieval și în locul claustrării feudale să instituie un spirit laic, realist și practic. Rațiunea, care până atunci fusese pusă să slujească teologia, luptă să se descătușeze. Între dezvoltarea gândirii și dezvoltarea activității practice se produc apropieri. Comunele și burghezia au interes să pună capăt regimului feudal și să micșoreze puterea autocrată a bisericii. Se desemnează în atmosfera epocii un sentiment general doritor de libertate, de afirmări largi, de spații deschise. Asistăm prin toate acestea, pe planuri politice și culturale, la constituirea unui important fenomen al vieții europene: fenomenul Renașterii.

În procesul început, un prim nume ce trebuie amintit este numele lui Cosimo de Medici. În anul 1428 devine moștenitorul unei averi imense, strânsă de tatăl său prin negoț și speculații de bancă. Locuitorii Florenței îl privesc cu rezervă, neiertându-i felul cum uzurpase puterea. Dar se străduiește să dea cetății renume și strălucire; vrea astfel să câștige simpatia concetățenilor și să șteargă din amintirea acestora imaginea faptei sale. Se înconjoară de savanți și artiști; dă ordin să se achiziționeze pentru biblioteca orașului manuscrise rare și celebre, indiferent pe ce prețuri; cheamă în cetate profesori vestiți ai timpului; deschide porțile Florenței, oferind azil învățaților bizantini refugiați din Constantinopol, căzut acum în mâinile turcilor; folosește recenta invenție a tiparului, încurajând editarea de texte clasice, grecești și latine. După Germania, patria sa de naștere, tiparul avea să cunoască în Italia prima lui patrie de adopțiune.

Tradiția începută va continua și sub urmași, întemeindu-se astfel mecenatul artistic și cultural al Medicișilor. Procesul inițiat la Florența a fost preluat rând pe rând de mai multe orașe italiene: Ferrara, Mantua, Urbino, Modena, Parma, Milano ș.a. Asistăm la afirmări de seamă, în diferite domenii de creație. Drumurile deschise de Michelozzo și Brunelleschi în arhitectură, de Donatello în sculptură și de Masaccio în pictură se îndreaptă spre culmile pe care în secolul al XVI-lea le vor marca Michelangelo și Rafael. Ca șef de școală, Leonardo da Vinci, cu marile lui virtuți artistice și științifice de om al Renașterii, va reedita la Milano o strălucire vecină cu aceea a Florenței. Se ridică palate mărețe, sedii de instituții publice sau reședințe de negustori și seniori bogați. La Roma se distribuie pensii generoase savanților greci emigrați din Bizanț; în același timp, papa Nicolae al V-lea le va cere să lucreze pentru noua lor cetate și să înceapă constituirea Bibliotecii Vaticane. Se plănuiește pe scară largă traducerea în latinește a clasicilor greci. Asistăm la adevărate întreceri între papi și diferiți principi laici pentru orgoliul de susținători ai literelor și ai artelor; toți aspiră la reputația de conducători-umaniști.

La un moment dat, condițiile economice și politice încep să nu mai fie la fel de favorabile. Către sfârșitul secolului al XV-lea, în viața peninsulei italice se ivesc o seamă de umbre. Cu moartea lui Lorenzo de Medici epoca de pace, de prosperitate și de echilibru părea încheiată. Presiunea armatelor franceze în războaiele de cucerire și de supremație începute de Carol al VIII-lea împotriva cetăților italiene, se accentuează. Descoperirile geografice ale lui Columb vor contribui ca gravitatea economică să se deplaseze din Mediterană pe Atlantic, pregătind astfel Spaniei „secolul de aur". Cu toate acestea cel puțin pe plan artistic și umanist – Renașterea și-a urmat un mers al său, hotărât, străduindu-se să învingă aceste constrângeri. O clipă, s-a crezut că Savonarola, cu predicația lui pentru revenirea la un ideal de sobrietate creștină, va câștiga masele; în realitate, era mai mult o exaltare sau o contagiune, care avea să se stingă tot așa de repede cum se aprinsese. Renașterea corespundea unui proces istoric necesar; nimic, deci, n-ar fi putut-o opri la jumătatea drumului.

Paralel cu opera artiștilor se dezvoltă și o alta la fel de importantă, a învățaților umaniști. Cultura clasică – pe care de fapt evul mediu n-o desființase, ci doar o lăsase în stare de latență – capătă acum intensificări notorii. Interesul pentru om și pentru realizările lui se situează în centrul cunoașterii. Cultura, din realitate pasivă cum o căzuse scolastica medievală, devine factor social, condiție de viață, instrument de realizare a omului și de guvernare a cetății. Omul aspiră să trăiască intens, patetic, împletind în această atitudine atât seninătate cât și încordare pasională. Contemplă cu bucurie năvalnică natura, fără însă a pierde din vedere de a se apleca și asupra lui însuși. Dă existenței dimensiuni mari, cu tendințe de a le prelungi spre infinit. Viața, în esența ei, este mișcare; și anume, pe lângă mișcare biologică, mecanică etc. și una artistică, incluzând în ea frumusețe, armonie și maiestate. În această străduință generală de a se ajunge la o nouă definire a personalității umane, operele scriitorilor greco-latini vor fi privite ca trepte și mijlocitoare de seamă; de aici, străduința epocii de a le scoate din uitarea în care secolele sumbre de viață medievală le lăsaseră să zacă.

Descoperirile științifice – cărora nevoile producției și urmările lor pe plan de gândire le dăduseră impulsuri esențiale – pun și ele pe om într-o lumină nouă. În vreme ce idealul feudal măsura valoarea omului prin treapta sa socială și prin diplomele sale nobilitare, Renașterea va afirma că adevăratele elemente de superioritate țin de virtutea și de înțelepciunea individului, că valoarea personală stă deasupra tuturor celorlalte, că omul trebuie să aspire la cultura inimii și a inteligenței.

Toate acestea conduceau înspre o mai mare încredere în natura umană. Rațiunea – în măsura în care devenea conștientă de drepturile și îndatoririle ei – urmărește emanciparea de sub tutela dogmei. Ideea ascetică s-a stins sau e pe cale să se stingă. Știința și filozofia tind să-și dobândească libertăți de mișcare, să devină autonome. Literatura aspiră să reînvie poezia și nota de elocință din scrierile clasicilor. În genere pulsează o atmosferă de dragoste pentru viață. Aceasta este privită ca o sărbătoare, ca un domeniul al fericirii și al armoniei, putând să adăpostească atât desfășurări ale simțurilor cât și ale gândirii. Omul menit să ocupe un asemenea cadru trebuie să fie un om complet: nu damnatul din trecut, rușinându-se de făptura sa fizică sau terorizat în intimitatea lui morală, ci stăpân pe puterile lui intrinsece, liber să se afirme, să înțeleagă și să creeze, să simtă.

În ce măsură, prin ce mijloace și cu ce semnificații, teatrul, ca formă și ca instituție de artă, va lua parte la această atmosferă a timpului, integrându-se astfel în fenomenul Renașterii italiene?

2. Teatrul italian, manifestare secundară a Renașterii

Italienii din timpul Renașterii au contribuit de aproape ca teatrul să devină instituție permanentă și autonomă. Totuși, în raport cu celelalte arte dezvoltate în această epocă, teatrul a rămas în urmă. Din mulțimea pieselor compuse în acest timp, doar puține ar mai putea să înfrunte judecata posterității. Din lista autorilor

dramatici, încă din secolul al XVII-lea, multe nume deveniseră necunoscute. Cât privește numele mari – Torquato Tasso, Ariosto, Machiavelli – trebuie să precizăm că reputația lor ține de alte direcții literare, mai puțin de dramaturgie.

Societatea Renașterii, mai ales în primele ei perioade, n-a recurs la serviciile scenei ca tribună de propagandă sau de luptă decât în mod șters și sporadic. Faptul își are explicația lui; e vorba de o situație complexă, pentru a cărei lămurire e nevoie să venim cu precizări adiacente.

Arta Renașterii s-a dezvoltat în sânul marilor municipalități comerciale, cu sprijinul orgolios al unei burghezii doritoare de prestigiu, preocupată mai mult să *posede* frumosul decât să-l pătrundă. Nu exista încă un sentiment de unitate politică și națională, îndeajuns de ferm, capabil deci să se opună și să stăpânească tendințele particulariste ale diferitelor republici și principate. Sub raport comercial, ne aflăm în fața unui mozaic de interese divergente. Veneția gravita spre Orient; Genova avea privirile ațintite asupra Spaniei; Florența își desfăcea mărfurile și făcea negoț de bani cu Franța; Milanul, în vecinătate geografică cu Elveția și Germania, se afla în orbita acestora; cât privește Roma papală, mai presus de lumea italiană, aceasta se interesa de lumea catolică în genere. de aici, un complex de rivalități neîncetate între cetăți, cu intrigi și trădări, cu sfâșieri interne, cu recurgeri la ajutoare din partea unor puteri străine, toate culminând într-o situație ciudată; mai degrabă acceptarea unei suveranități din afară decât o mișcare de sudură națională.

Arta cerută de asemenea împrejurări avea să fie în primul rând o artă de exterior, reprezentativă, cu caracter edilitar, capabilă să exprime fast, bogăție, autoritate, voință de prestigiu. Întrecerea se purta fie între cetăți, fie între diferitele curți ducale și princiare. De aici, preeminența artelor plastice: pictură – sculptură – arhitectură. Preferința comună mergea mai mult spre culoare decât spre cuvânt și abstracțiune. Culoarea începea să constituie aproape un limbaj natural, în care spiritul vremii se putea recunoaște cu ușurință. Pictura – ca să nu amintim decât de aceasta – căpăta un caracter curent de necesitate; o vom întâlni peste tot, în locuințele particulare, pe zidurile edificiilor publice ca și în manifestările cetăților: serbări publice, ceremonii religioase, procesiuni, intrări triumfale, reuniuni diplomatice.

În teatrul italian nu găsim, ca în teatrul francez, o tradiție medievală puternică. De aceea – cel puțin în primele timpuri ale Renașterii – el va împrumuta din antichitate fără discernământ și fără măsură. În direcție comică, a preluat în mod conformist pe Plaut și Terențiu; în direcție tragică și-a ales drept model pe Seneca, adică dintre toți poeții tragici pe cel mai depărtat de viața scenică propriu-zisă. Diferite subiecte contemporane au fost oarecum artificializate prin compunerea lor în manieră antică. Chiar autori mari – Torquato Tasso, Ariosto, Machiavelli – au în creația lor de teatru părți întregi care trăiesc mai mult prin stil decât prin conținut. La scriitorii dramatici de a doua mână – Rucellai, Allamanni, Aretino, Lodovico Dolce ș.a. – această situație factice e generală. Asistăm la o imitație de suprafață, un fel de contrafacere mecanică, lipsită de proporție și de simțul lucrurilor esențiale. Ca și cum ar fi fost conștienți de acest fapt, unii din autori și-au denumit

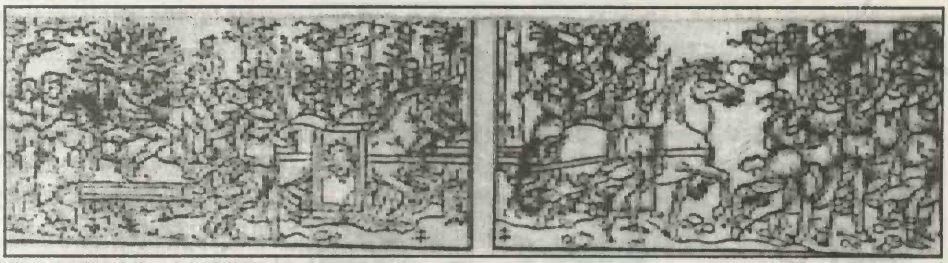
încercările „imitații originale"; în realitate e vorba de adaptări după elementele exterioare ale teatrului antic, nu și de pătrunderi mai atente în fondul lui de idei și de sentimente. Numărul lucrărilor dramatice ce s-au putut impune e minim. Strict vorbind, teatrul italian al Renașterii a produs o singură capodoperă: *La Mandragola* de Machiavelli.

3. Serbări populare; gustul pentru fapt și spectaculozitate

Italia Renașterii a cultivat gustul serbărilor populare, punând în aceasta artă și risipă. Inițiativa se datorează în bună parte Medicișilor; exemplul acestora a fost repede imitat și de către ceilalți principi italieni. Prin organizarea unor asemenea serbări, patronii lor urmăreau fie popularitate, fie întreceri politice de prestigiu. Și înainte, în special în orașele din nord, se organizau serbări și cortegii tradiționale. însă, față de stilul și fastul celor noi, acestea puteau să pară pitice. Vom întâlni acum, în organizarea și perfecționarea serbărilor populare, un larg și pronunțat sentiment de artă. Asistăm la constituirea unei adevărate științe a serbărilor, cu elemente din toate artele plastice, într-o notă de împletire a laturii decorative cu una savantă.

Tradiția acestor serbări e mai veche; strălucirile lor, însă, datează din secolul al XV-lea. Dintre orașe, Florența deține întâietatea. Se cheltuiesc sume uriașe; se face risipă de fantezie și de culoare; dorința de fast își dă mâna cu simțul artistic. Diferitele cartiere florentine își distribuie munca de organizare, stimulându-se reciproc și luându-se la întrecere. Se formează și adevărați specialiști, așa-numiții *festaiuoli*, pe care cu timpul îi vom găsi și în alte orașe, chemați acolo pentru serbări similare.

Cele mai vechi erau serbările religioase. Semănau oarecum cu reprezentațiile medievale de mistere, bineînțeles fără să le egaleze în amploare și dramatism. Începeau cu un dialog teologic între preoți, între părinți ai bisericii, între profeți, între sibile sau între diferite virtuți personificate; continua cu episoade biblice în care se presărau intermedii comice și se încheiau cu scene de balet. Curțile princiare, cartierele orășenești sau diferitele asociații, care aveau în sarcina lor să patroneze și să organizeze aceste reprezentații, nu se uitau la cheltuieli sau la oboseala fizică. Totul era ca serbarea să reușească și că strălucirea să fie asigurată. Se făcea apel la artiștii importanți ai vremii: arhitecți, pictori, sculptori și decoratori. În raport cu aceștia contribuția preoților, rămânea minimă. Mașinile, cu puterea lor de a mări spectaculozitatea, erau deosebit de apreciate. La curtea din Milano, Leonardo da Vinci a construit mai multe mașini, menite să înfrumusețeze recepțiile date în onoarea regilor francezi, considerați drept „seniori ai cetății". Când ducele de Borso a venit la Reggio ca să primească omagiile orașului, se spune c-a fost întâmpinat la poarta principală de o „mașină" gigantică, deasupra căreia era figurat plutind sfântul Prosper, patronul cetății. Adăugăm că statuia sfântului era apărată de un baldachin ținut de îngeri și că la picioarele ei se afla o placă turnantă cu alți opt îngeri, dintre care doi urcau spre sfânt pentru a-i cere cheile și sceptrul ce



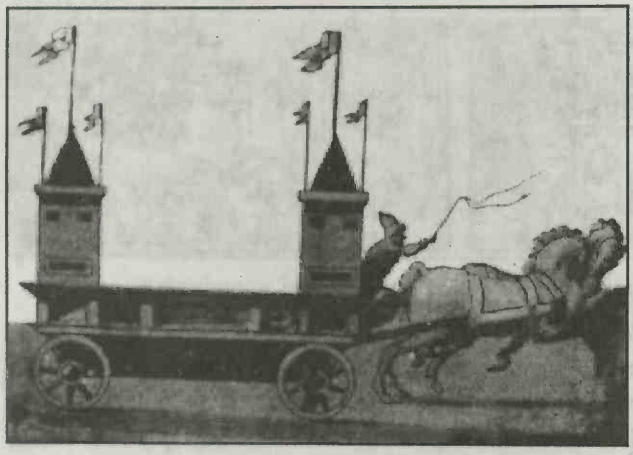
Triumf în gust antic, exprimând spiritul Renașterii. Artele și științele sărbătoresc pe Apollo (Gravură din secolul al XVI-lea).

urmau să fie remise ilustrului oaspete. Se dădea tot atâta atenție decorurilor, costumelor și pavoazărilor cu ghirlande, covoare și colonade. Toate acestea erau concepute după stilul și arhitectura vremii. Adevărul istoric trecea pe plan secundar; totul era să se obțină impresia de fast și somptuozitate.

Principalele prilejuri ale acestor reprezentații erau date de evenimente laice: căsătorii și vizite princiare, intrări triumfale, aniversări politice ș.a. Chiar și în serbările religioase, către sfârșit toate căpătau caracter profan: corurile de îngeri ieșeau din scenă pentru a lăsa loc liber unor invazii de măști, cu manifestări frenetice de carnaval. Nu existau încă localuri stabile de teatru. Spectacolele se dădeau pe scene improvizate; aceasta necesita cheltuieli mari, întrucât pregătirile făcute pentru o serbare anumită nu mai puteau servi și alteia. În alcătuirea spectacolelor – mai ales a celor date în cadrul marilor curți princiare – scenele alegorice și mitologice ocupau locuri de frunte. Multe erau de un gust desăvârșit; altele purtau în ele o încărcătură barocă, spectaculoasă ca înfățișare dar de valoare artistică îndoielnică. Anume: uriașe figuri de animale, dinăuntrul cărora la un moment dat se revărsa un potop de măști; o lupoaică de aur, din ale cărei coaste se desprindea un întreg corp de balet ș.a. De regulă, detaliilor li se acorda aceeași grijă ca și trăsăturilor principale; în această privință nu se precupețea nimic, efort artistic sau sacrificiu material.

Abundau momente de mitologie; multe se desfășurau ca reprezentații pantomimice. Ideea servea doar ca pretext; accentul cădea pe decorație, pe ingeniozitate și pe latura de performanță scenică. Din descrierile timpului aflăm despre figurări ca acestea: Orfeu îmblânzind fiare sălbatice; Ceres călătorind într-un car tras de dragoni; Perseu salvând pe Andromeda; Bacchus și Ariadna purtați de pantere; trupe de nimfe în mijlocul cărora la un moment dat trebuiau să irumpă centauri; Hercule luptând cu centaurii și punându-i pe fugă; amanți celebri din antichitate executând scene de balet ș.a.m.d. Toate aceste scene se petreceau între decoruri adecvate, reprezentând cu detalii realiste un cadru de pădure.

La fel de variate au fost și alegoriile. În această direcție italienii erau maeștri neîntrecuți. Alegoria apărea peste tot: în poezie, în artele plastice, în reprezentațiile scenice, în cortegii, în ceremonii și în serbări publice. Găsim în aceste apariții un complex de trăsături caracteristice: predispoziții de artă, interes crescând pentru imaginile antichității și, în plus, educația pe care poporul începuse s-o capete prin



Schiță de car pentru prezentarea de scene alegorice (Secolul al XVI-lea, Bibl. Naț., Florența).

poeții lui naționali, mai cu seamă prin Dante cu *Divina Comedia*, prin Petrarca cu *Triumfurile* și prin Boccaccio cu *Viziunea amoroasă*. Majoritatea reprezentațiilor alegorice păstrau un echilibru armonios între înfățișările lor individuale și ideea generală pe care își propuneau s-o exprime. Totuși unele din ele – întrucât se făcea din spectaculozitate un scop – foloseau o simbolistică îndoielnică, nesemnificativă, prinsă într-o rețea de figurări confuze, câteodată de-a dreptul grotești.

Documentele vremii redau cu prospețime descriptivă diferite aspecte din aceste desfășurări alegorice. Iată-ne, de pildă, la Reggio, unde asistăm la același cortegiu amintit mai sus, organizat în onoarea ducelui de Borso. Pe un eșafod tras de cai camuflați se vede înălțându-se un tron gol; în spatele acestuia stă dreaptă Justiția, având lângă ea un geniu gata să-i împlinească ordinele; în cele patru colțuri ale platformei stăpânesc cu demnitate patru legislatori bătrâni, încadrați de șase îngeri cu câte un drapel în mână; iar pe părțile laterale stau aliniați două șiruri de cavaleri în armură. În mersul cortegiului, tot timpul, zeița Justiției și slujitorul ei arată personajului sărbătorit tronul gol, cu înțelesul că e singurul indicat să-l ocupe. Manifestările de acest gen abundau. Caritatea (de obicei ținând în mână o torță aprinsă), Idolatria, Credința, cele șapte Virtuți, Triumful, Poezia, Iubirea, Arta, Știința, Filozofia ș.a. – puteau fi văzute frecvent în reprezentări alegorice, decorative ca aspect și prezumțioase că intenție filozofică. Menționăm că în alegerea subiectelor alegoria își aroga în voie libertăți depline: amesteca arbitrar personajele mitologice cu personaje din *Biblie* și istorie sau combina date filozofice vechi cu altele noi, toate fără coerență logică.

Pe alocuri, gustul publicului pentru asemenea serbări grandioase lua proporții absurde. Se organizau „intrări triumfale" și fără a exista prilejuri certe. Din orice, eventual chiar din evocări imaginare sau din fapte lipsite de semnificație, se constituiau prilejuri pentru cortegii și festivități uriașe. Purtau în mod emfatic denumirea de „triumfuri". Se ajungea astfel la simple demonstrații, dominate de la început până la sfârșit de nota decorativă.

Între cortegiile menite să evoce scene din antichitate, cea mai mare strălucire o aveau triumfurile generalilor romani. Pentru triumful lui Paulus Aemilianus,

organizat de Lorenzo Magnificul, regia artistică a fost semnată de pictorul Francesco Granacci; pentru triumful lui Camillus, prilejuit de vizita papei Leon al X-lea, Florența a cheltuit sume fabuloase; triumful lui Iuliu Cezar, organizat de Cesare Borgia pentru carnavalul din 1500, a mers cu fastul lui până la risipă și nebunie. Într-un triumf al lui Augustus figurau regi luați prizonieri și puși în lanțuri, steaguri de mătase pe care erau scrise texte întregi de plebiscite și hotărâri ale senatului, senatori îmbrăcați în toga tradițională, edili, chestori și pretori înconjurați de suitele lor, soldați călări și pedeștri, care cu trofee ș.a.

Se organizau și manifestări cu teme mai largi, dedicate unor situații istorice sau pretexte filozofice. Ne gândim, anume, la cortegiile care își propuneau să reprezinte puterea universală a Romei în luptă cu amenințarea musulmană sau la cele în care după ideea papei Leon al X-lea erau figurate cu alegorii și elemente mitologice vârstele vieții omenești sau faze constitutive din istoria lumii.

În cortegiile venețiene, în locul carelor apăreau ambarcațiuni decorate și luminate feeric. Documentele ne-au transmis descrierea corăbiei venețiene care în anul 1491 a fost trimisă în întâmpinarea principeselor Leonora și Beatrice de Ferrara. Corabia principală era pusă să înainteze în mijlocul unei escorte formate de nenumărate ambarcațiuni mai mici, toate împodobite cu covoare scumpe și cu ghirlande de flori rare; luntrașii purtau costume fastuoase de catifele și mătăsuri muiate în fir; deasupra întregii flotile planau o sumedenie de genii, susținute în aer de niște mecanisme ingenioase, aproape invizibile; corăbiile adăposteau și o decorație vie de inspirație mitologică, alcătuită din nimfe și grupuri de tritoni; în plus, de pretutindeni se revărsa o atmosferă de falduri brodate, de parfumuri și de cântări.

După Florența, întâietatea întrecerilor în fast și somptuozitate a trecut asupra Veneției. În secolul al XVI-lea, nobilimea locală număra câteva corporații specializate în organizarea de serbări. În special se punea preț pe întocmirea de mașini spectaculoase și senzaționale. La o serbare din 1514 s-a putut vedea circulând pe marele canal un glob uriaș, figurând în mod pretențios „universul", înăuntrul căruia se dădea un bal strălucitor. Ideea carnavalului a fost preluată de Veneția ceva mai târziu, după ce în secolul al XV-lea, cunoscuse în Roma papală înfățișări extinse și variate cu jocuri de circ, întreceri atletice, curse de cai și de care, demonstrații militare cavalerești, travestiri libertine, bătăi cu flori, defilări de care alegorice, demonstrații de bufoni, cântăreți de stradă, imense revărsări de măști, retrageri cu torțe, fraternizări ale mulțimii și distribuiri gratuite de alimente populației adunate în marile piețe ale cetății. În faza lui venețiană, carnavalul va renunța la multe din aceste manifestări de inspirație antică, pentru ca în schimb să pună accentul pe cortegii de un ordin mai rafinat, pe baluri, pe jocuri de lumini și pe reprezentații de scenă.

S-a spus că acest cult italian pentru serbări spectaculoase s-ar asemăna cu jocurile de circ din epoca Romei imperiale, reeditând oarecum situații de *panem et circenses*. Apropierea e factice. La Roma aveam de-a face cu o societate în descompunere; aici asistăm la o fază de tinerețe și de exuberanță a unei lumi în

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

constituire. Viața politică din cetățile italiene ale Renașterii era relativ săracă. Conducătorii acestor cetăți nu consultă opinia publică; nu se izbesc de controlul sau de rezistența unor parlamente efective; n-au de coordonat o rețea administrativă întinsă; nu sunt ținuți să dea seama de actele lor; sunt încă departe de răspunderile unei vieți publice pe plan național; nu se întemeiază pe o doctrină anumită sau pe o constituție determinată; n-au de susținut dezbateri care să le ceară concentrări și reflecții adânci. Au cucerit puterea cu ușurință, adesea prin forță, și de aceea înțeleg să guverneze ca mici tirani. N-au nici siguranța vieții lor personale și nici pe aceea a puterii pe care o dețin; fac parte din familii vestite, dar care nu se gândesc întotdeauna să devină dinastii. În plus, sunt bogați; dispun de bogății pe care le-au achiziționat ușor, prin speculații de bursă sau prin comerț în care n-au întâlnit o concurență serioasă. Nu țin să stimuleze dragostea supusilor ori să-și asigure devotamentul lor statornic; îi încântă, mai cu seamă, admirația, aplauzele și adunările acestora. Se înconjoară de artă, desigur pentru că o prețuiesc, dar și pentru vanitatea de a primi omagii ca patroni ai ei ori de a trăi într-un cadru de strălucire. Cultura timpului, cea științifică și cea umanistă, îi preocupă, dar fără profunzime. Îi intuiesc însemnătatea și știu că trebuie s-o protejeze. Își dau seama că pentru aceste acte de mărinimie numele lor vor fi onorate, ceea ce îi măgulește și îi stimulează. Câteodată, din spirit de imitație, acești principi ai Renașterii vor încerca să devină ei înșiși „umaniști". Rareori, însă, vor și reuși cu adevărat; în realitate cei mai mulți vor rămâne doar niște suverani ai timpului, condotieri care au izbutit să uzurpe puterea sau negustori care după îmbogățire vor aspira la fast și nobilitate.

4. Primele formații actoricești

În Italia meseria actoricească a cunoscut o evoluție diferită de cea petrecută în Franța, Anglia și Germania. Nu vom mai întâlni, ca în burgurile occidentale, acele corporații meșteșugărești care își constituiau un punct de onoare din a organiza spectacole de teatru și, îndeosebi, de a reprezenta în fața poporului piese ale unor autori ieșiți din rândurile acestuia. Găsim, în schimb, diferite trupe nomade, alcătuite la întâmplare, ducând de cele mai multe ori o viață mizerabilă, fără nici un statut social, fără nici o asistență sau încadrare din partea societății. Dădeau reprezentații pe scene improvizate, în piețe deschise sau la răscruci de străzi, pentru un public doritor de amuzament și adunat la întâmplare. Aceste înjghebări își au însemnătatea lor; în ele se va configura cu timpul *commedia dell'arte*, capitol caracteristic în tradiția națională a teatrului italian.

Genurile clasice – tragedia și comedia – se adresau unui public restrâns, reunit de regulă sub cupola academiilor sau în reședințe senioriale. Rolurile erau deținute de tineri din familii notorii, bucuroși ca prin aceste manifestări să-și facă intrarea în societate și să-și pună în lumină însușirile. Organizarea de serbări literare făcea parte din stilul nobilitar al vremii; tinerii care se remarcau în roluri dramatice căpătau prin aceasta îndreptățirea de a cere de la seniorii zilei favoruri mari. Leon

al X-lea, fără a ține seama de austeritatea pe care i-o cerea demnitatea sa pontificală, a înființat o scenă de teatru, în castelul Sant' Angelo. Peste puțină vreme, dintr-o simplă improvizație, această scenă se va transforma într-un teatru adevărat. La reprezentațiile de aici, care de obicei aveau loc în continuarea unor cine mari, papa își făcea o plăcere din a invita nobilimea romană: principi și principese, cardinali și prelați, condotieri, artiști, învățați, oameni de lume ș.a.

Cu timpul s-a constituit un personal dramatic mai stabil, format ca și la început din amatori, dar care se străduia să transforme improvizația de moment într-o activitate mai susținută. Nobilimea romană, socotind faptul ca o mare cinste, se întrecea să figureze în acest personal. Se făceau eforturi onorabile; dovadă că s-a ajuns la reprezentații de suflu larg, între care trebuie să citäm *Mătrăguna* lui Machiavelli și *La Calandria* de cardinalul Bibbiena.

Găsim și formații actoricești care s-au manifestat în cadrul academiilor. Aici avem de-a face cu o situație specific italiană. Fiecare oraș italian adăpostea una sau mai multe „academii", toate reprezentând instituții legate de spiritul Renașterii. Unele au atins celebrități notorii: Academia Crusca din Florența (specializată în chestiuni de limbă) și Academia Platoniciană, tot din Florența, instituție patronată de Lorenzo de'Medici, prezidată de Marsilio Ficino și numărând între membrii ei somități ca Machiavelli și Pico della Mirandola. Funcționau și nenumărate alte „academii" cu existență pitorească, fără semnificații de cultură. Își dădeau nume glumețe și își formulau deviza în mod spiritual[1]. Unii din membrii lor se îndeletniceau cu scena, ca autori și actori. În activitatea diferitelor academii teatrul constituia o preocupare frecventă sau chiar principală. Alegerea repertoriului nu urmărea o ordine precisă; se juca pentru toate gusturile, de la tragedia și comedia erudită până la farsă. Autorilor, în genere, li se puneau puține condiții literare; de aceea se producea mult, pentru uzul curent, fără acel simț de construcție durabilă, pe care în alte direcții artistice Renașterea l-a reprezentat cu strălucire. Timp de 200 de ani, între 1500 și 1700, în Italia au fost imprimate peste cinci mii de piese de teatru; dintre acestea multe au fost jucate pe scenele academiilor amintite.

5. Tragedia; constituirea genului

Până în secolul al XVI-lea, primul cuvânt pe scenele italiene îl avuseseră „reprezentațiile sacre". În compoziția lor intrau, fără o dozare anumită, elemente religioase, lirice, tragice, populare, idilice, comice ș.a. Lipsea o ordonanță armonioasă; preceptele de legislație poetică ale lui Aristotel și Horațiu nu constituiau o preocupare pentru autorii timpului. Se va produce însă o schimbare, în mod brusc. Contactul mai strâns cu cultura clasică va aduce aceste precepte în

1 Cu titlu de curiozitate, câteva din aceste academii: la Roma, academiile Extravaganților (Fantastici) și Melancolicilor (Malinconici); la Florența, academiile Nemișcaților (Immobili). Înflăcăraților (Infocati), Supăraților (Alterati); la Perugia academia Nesimțitorilor (Insensati); la Viterbo, academia Încăpățânaților (Ostinati) ș.a. Membrii lor se numeau singuri, cu umor: Insipizi, Distilați, Înflăcărați, Neînțeleși ș.a.m.d.

actualitate. Descoperirea *Poeticii* lui Aristotel făcea impresie puternică. Un nou cuvânt de ordine răsună precis: trebuie să reînălțăm literatura națională, supunând-o regulilor poetice create de antichitatea greco-romană! De aici, repudieri ale inspirației moderne; subiectele luate din viața curentă, culese prin observarea directă a realității înconjurătoare, vor fi privite ca lipsite de valoare artistică; trebuie să se aleagă subiecte istorice sau legendare, de tipul acelora asupra cărora cu milenii în urmă s-a oprit mintea clasică. Tradițiile medievale sunt părăsite cu voință, adesea și cu ostentație. Dar, în căutare de noi orientări, spiritele vremii vor aluneca în forme de clasicism steril. Teatrul, cu deosebire, se va resimți de aceste alunecări.

Către sfârșitul secolului al XV-lea, principalul model din antichitate era considerat Seneca. Se fac încercări ca tragediile lui să fie reprezentate pe scenă, ceea ce știm că nu se petrecuse în Roma imperială. Umaniștii timpului se străduiesc să-l imite. Rezultatele, însă, au fost mediocre. Cazul lui Antonio Cammelli (1440–1502), poet cu rimă ușoară și spirituală, care în 1492 a reprezentat la curtea din Mantua piesa *Filostrato e Panfila*, adaptare tragică după o povestire de Boccaccio, este printre puținele care merită să fie amintite. În genere, poeții se străduiau să respecte cu strictețe regulile clasice ale genului; au înconjurat tragedia cu gravitatea ei tradițională, punând în aceasta mai multă pedanterie decât artă. S-au produs opere mediocre. Tragediile compuse în această epocă mai prezintă azi doar un interes documentar; teatrul activ al lumii nu le mai înscrie de mult în repertoriile lui.

6. Gian Giorgio Trissino

Prima tragedie constituită, în literatura italiană și în literatura dramatică modernă, este *Sofonisba* de Gian Giorgio Trissino.

Autorul, cunoscut poet italian, a trăit între anii 1478–1550. Și ca om, și ca operă, prezintă toate semnele caracteristice ale Renașterii. S-a format la Milano și la Roma, unde a primit o educație aleasă. Avem de-a face cu un spirit viu, cuprinzător, doritor de orizonturi largi și de noutate. Era pătruns de elenism; vedea în acesta nu o modă, ci o condiție a culturii și a gândirii. S-a distins ca teoretician și ca artist; manifestarea lui generală ni-l arată ca om de lume. A îndeplinit misiuni diplomatice pe lângă împărații Maximilian și Carol Quintul, din încredințarea papilor Leon al X-lea și Clement al VII-lea. A compus poezii lirice; a scris tratate despre gramatica limbii italiene; la capătul unei munci de douăzeci de ani a dat la iveală o epopee eroică, cu scopul de a exalta sentimentul patriotic: *L'Italia liberata dai Goti* (Italia eliberată de goți); a compus și o comedie, *I Simillimi*, având ca model *Menechmii* lui Plaut. Dintre toate, opera care i-a adus notorietate este *Sofonisba*, prima tragedie italiană construită după regulile clasice și după modelul dramelor grecești.

Piesa a fost dedicată în 1515 lui Giovanni de' Medici, care doi ani mai târziu avea să se înalțe pe scaunul pontifical sub numele de Leon al X-lea. A fost reprezentată întâia oară în reședința pontifului, sub protecția și cu cheltuiala acestuia.

Subiectul tragediei este luat din Titus Livius. Construcția urmează regulile de timp și de acțiune codificate în *Poetica* lui Aristotel. Nu avem o împărțire în acte; diviziunile piesei sunt marcate prin intervențiile corului.

Pe scurt, iată faptele. Ne aflăm după cucerirea cetății Cyrtha, capitala Numidiei, de către o armată romană comandată de Scipion. Prințul învingător Massinissa, aliatul Romei, deține în partea sa de pradă pe Sofonisba, fiica lui Hasdrubal și soția lui Syphax, regele învins. Pentru a o feri de rușinea sclaviei, Massinissa o ia de soție. Scipion, însă, se teme de ascendența sufletească pe care Sofonisba ar putea s-o capete asupra inimii înflăcărate a tânărului său aliat. De aceea, hotărât să curme brusc pasiunea începută, va cere în numele taberei romane să i se predea captiva. Massinissa se află într-un greu impas moral. Până la sfârșit, va trimite iubitei sale otravă. Regina captivă se resemnează cu eroism, evitând astfel umilirea de a fi târâtă în lanțuri, desculță, după carul învingătorului.

Ca subiect, Trissino respectă relatările istoricului latin. Conducerea scenelor și desfășurarea generală a dialogurilor urmează de aproape linia modelelor grecești. De fapt, acțiunea se reduce la câteva scene puternice, emoționante. Poetul nu face eforturi speciale de imaginație pentru a lega aceste momente intense de conținuturi și mișcări intermediare. Piesa în genere pare lipsită de viață; acțiunea scenică e înlocuită cu relatări de fapte și dialoguri; caracterele sunt slab conturate; lipsește un patos adevărat. Interesul dramei stă în alunecarea spre catastrofă; până la aceasta, motivările rămân formale. Asistăm la o bună mânuire a mecanismului tragic; nu găsim însă și un suflu corespunzător, capabil să dea piesei susținere, putere interioară și vibrație.

Stilul e meritoriu. În dialoguri poetul folosește un limbaj simplu, natural; efuziunile și exaltările lirice sunt atribuite mai mult corului. Piesa a fost compusă în endecasilabi nerimați. E un metru potrivit pentru dialogul tragic, prin forța, conciziunea și suplețea lui; se va și generaliza, devenind reprezentativ pentru tragedia italiană.

Subiectul *Sofonisbei* s-a bucurat de o largă reluare, atât în dramaturgia italiană cât și în cea franceză, germană și engleză. În această privință menționăm: în Italia, încercarea din secolul al XVIII-lea a lui Alfieri (de fapt, o traducere; 1785); în Franța, piesele lui Saint-Gelais (1548), Marmet (1583), Montchrestien (1596), Nicolas de Montreux (1601), Mairet (1634), Corneille (1663), La Grange-Chancel (1716) și Voltaire (1771); în Anglia, încercările lui Marston (1606), N. Lee (1676) și J. Thompson (1730).

Prin acestea putem să afirmăm că în viața tragediei moderne opera lui Trissino deține semnificația unui moment deschizător de drumuri.

7. Giovani Rucellai

Exemplul lui Trissino a însemnat pentru producția tragică italiană un impuls și un punct de plecare. într-un fel sau în altul îi vor fi tributari toți poeții tragici din epocă.

Amintim, mai întâi, pe Giovanni Rucellai. A trăit între anii 1475 și 1525. Tatăl său, istoric și om de stat renumit, se numără printre principalii susținători ai Academiei Platoniciene din Florența. Era rudă de aproape cu Leon al X-lea, de la care a primit importante încredințări politice și diplomatice. A compus un poem didactic asupra *Albinelor*, în versuri grațioase; două secole mai târziu, cu prilejul traducerii lor în limba franceză, s-a constatat că aceste versuri păstrau încă în ele o notă de prospețime.

Ca poet tragic, urmează fără modificări scheletul dramei euripidiene. Piesa *Oreste*, compusă în 1525, împrumută subiectul din *Ifigenia în Taurida*. Este o imitație stângace, retorică; autorul se dovedește mai mult erudit decât poet. În loc de conflicte, sunt aduse pe scenă disertații, unele cu intenția vădită de a produce emoții tari, zguduitoare. Personajele nu au viață; rostesc discursuri, chiar și în momente când s-ar cere replici scurte, spontane. Dialogul este lăsat în umbră; expunerile trenează, cu insistări pedante. Piesa cuprinde totuși și momente în care poetul, uitând de moda erudită a timpului, se lasă pe seama propriei vocații; în aceste momente, replicile dovedesc mișcare, naturalețe, energie.

În *Rosmunda*, scrisă în 1516, Rucellai se oprește asupra unui subiect medieval, luat din istoria Lombardiei. Încercarea de înnoire rămâne mai mult formală. Nu apar nicăieri moravuri medievale și elemente de culoare locală. Autorul rămâne mai departe la maniera antică, împletind fără originalitate motive din *Antigona* lui Sofocle și din *Hecuba* lui Euripide. Întreaga creație dramatică a poetului confirmă moda și preferințele epocii pentru subiecte sângeroase, cu situații oribile.

8. Giambattista Giraldi

Și acest autor se caracterizează prin introducerea insistentă de elemente oribile în spectacol. Se credea că prin aceste supralicitări afective piesele pot căpăta căldură și comunicativitate.

Giambattista Giraldi, zis Cinzio, originar din Ferrara, a trăit între anii 1504 și 1573. Ca om al Renașterii, se dedică unor studii și preocupări variate: medicină, filozofie, retorică, literatură, politică, diplomație. Devine scriitor și teoretician literar. În această din urmă calitate ne-a lăsat o încercare instructivă de reformă poetică a epopeii și a dramei. Poemul *Ercole* compus din douăzeci și șase de cânturi, a căzut demult în uitare; în schimb, prin cele nouă tragedii pe care le-a scris, reputația lui s-a perpetuat.

Tragediile lui Cinzio sunt încărcate în mod neverosimil, naiv, cu elemente romanești; găsim însă și semne de emancipare de sub maniera vremii. Despre două din aceste piese se crede că i-au fost impuse; în rest și-a ales subiectele în libertate, încercând să depășească imitațiile după antici.

Drama *Orbecche* este caracteristică pentru intențiile reformatoare ale autorului. Salmon, regele Persiei, în clipa când ia hotărârea de a da mâna fiicei sale Orbecche, unui rege aliat, descoperă că aceasta se căsătorise în secret cu un

tânăr armean, Oronte, cu care avea şi doi copii. Tatăl barbar se răzbună, punând în aceasta rafinament şi cruzime. Sugrumă cu propria-i mână pe Oronte şi pe cei doi fii ai acestuia; dă ordin, apoi, ca mâinile şi capetele celor ucişi să fie prezentate într-un vas de aur, ca dar, fiicei sale. La cruzime se răspunde cu cruzime. Orbecche îşi omoară tatăl, după care îşi pune şi ea capăt zilelor.

În piesa *Arrenopia* intenţia reformatoare e şi mai vizibilă. Un cavaler misterios, cu numele de Agnoristo, ia parte la un război împotriva Scoţiei. Rănit în luptă, este culeş şi adăpostit de Ipolypso, senior de Reba, un nobil din împrejurimi. Între timp un paj al cavalerului, ajungând să istorisească în faţa regelui Astazio fapte din viaţa stăpânului său, aminteşte cum înainte acesta slujise pe Arrenopia, nefericita regină a Irlandei, ucisă fără vină din ordinul soţului său gelos. Cuprins de remuşcări, Astazio ar da orice, chiar şi regatul, ca să-şi redobândească soţia. De fapt, cavalerul misterior este însăşi Arrenopia, scăpată ca prin minune din lupta sa pe viaţă şi pe moarte cu Omosio, servitorul înarmat al regelui. Aflând de la pajul său despre remuşcarea regelui, se hotărăşte să dea pe faţă adevărul, cu atât mai mult cu cât în inima sa îl iertase încă de la început. Găseşte mijlocul să împace şi pe tatăl său, care pentru a o răzbuna pornise împotriva ginerelui său un lung şi devastator război. Tânăra femeie se lasă recunoscută. Seniorul Ipolypso, care între timp bănuise o idilă între soţia sa şi presupusul cavaler, dar care pentru a nu-şi atrage dizgraţia regelui aştepta pentru răzbunare sfârşitul războiului, cere şi el să fie iertat. Finalul e fericit; răul a fost alungat şi toţi reintră împăcaţi în destinul lor.

Nimic, în toată această desfăşurare, nu poartă vreo pecete a locului unde se petrece acţiunea; spiritul poetului trece uşor peste asemenea condiţii. Intriga e naivă, iar înlănţuirea scenelor lasă şi ea de dorit; sub acest raport, suntem ca într-o fază de copilărie a artei dramatice. Şi la acest autor, la care tiradele abundă, monologul striveşte dialogul. Acţiunea numără puncte moarte, când scena rămâne goală. Subliniem, totuşi, că sentimentele puse în joc – iubire, gelozie, remuşcare, generozitate în iertare – cuprind accente reale de simţire simplă şi adevărată.

Predilecţia pentru situaţii de cruzime este prezentă în toate piesele lui Cinzio: capete tăiate şi expuse publicului, răzbunări înecate în sânge, violuri şi incesturi, asasinate ş.a. Cinzio se preocupa să evite imitarea subiectelor clasice; a alunecat însă în exagerări din care nu s-a mai putut opri. Totuşi, procedeul său a făcut şcoală. Corespundea oarecum şi moravurilor epocii, în care ştim că răzbunările luau forme imediate. Asasinările se produceau curent, în stradă, chiar şi la lumina zilei; ideea de crimă găsea, adesea şi apologeţi, nu numai procurori.

Într-o scriere instructivă, *De' romanzi, delle commedie, delle tragedie*, Cinzio se manifestă şi ca doctrinar de teatru. Manuscrisul, corectat cu grijă de autor, a zăcut trei sute de ani în biblioteca din Ferrara. Reprezintă o încercare de poetică, cu reguli pentru creaţia dramatică şi pentru arta actoricească. Se dezvoltă o idee centrală: nevoia de a se ajunge la un teatru nou, mai puţin tributar modelului antic. Subliniază preferinţa dată lui Seneca faţă de Sofocle şi Euripide. Maximele şi sentinţele celui dintâi îi smulg accente de admiraţie; corurile poetului latin, prin

tonul lor sever, încărcat de îndemnuri și soluții morale, îi par superioare celor grecești. Pe Trissino îl judecă cu asprime, ca fiind prea tributar grecilor. Prețuiește stilul lui Euripide; consideră, însă, că în exprimarea ideii de „maiestate" ori de „înălțime a sentimentelor" Seneca rămâne neîntrecut.

Privitor la „reguli", Cinzio înțelege să-și ia unele libertăți. Variază subiectele; câteodată contopește elemente din mai multe subiecte clasice într-unul singur. Afirmă că deznodământul tragic nu este obligatoriu; eventual – ca în Arrenopia – pot fi și sfârșituri fericite. Nu e nevoie, numaidecât, ca toate momentele dintr-o tragedie să fie solemne și să inspire teroare; pot apărea dialoguri familiare și scene de dragoste.

9. Alți poeți tragici

Epoca numără o seamă de poeți tragici. Amintirea multora s-a pierdut; în epocă, însă, unii dintre ei s-au bucurat de primiri însuflețite.

Sperone Speroni (1500–1588), protejatul papilor Pius al IV-lea și Grigore al XIII-lea, a fost comparat de către contemporani, rând pe rând, cu Homer, cu Platon și cu Demostene. Între scrierile sale se numără și o tragedie (Canace), pe care contemporanii au considerat-o într-un mod aparte. Acțiunea, împrumutată din *Heroidele* lui Ovidiu, aducea pe scenă o seamă de fapte stranii, culminând cu gestul unei mame incestuoase, care după ce și-a ucis fiii, îi azvârle ca hrană câinilor. Autorul mânuiește cu grijă, chiar cu meticulozitate, un stil elegant și armonios. Concepția dramei, însă, este de o bizarerie sălbatică, înspăimântătoare.

Lodovico Dolce (1508–1568) a compus comedii și tragedii. În cele dintâi s-a condus în mare măsură după Plaut; în celelalte a urmat cu preferință modele date de Seneca și Euripide. Avem de la el opt tragedii; una singură, *Marianna*, cu acțiune luată din viața lui Irod, a făcut carieră scenică.

Luigi Groto (1541–1585), mai reputat ca autor de comedii și de bucolice dramatice, a cunoscut un moment de notorietate și ca poet tragic, prin drama *Adriana*, o poveste de dragoste nefericită, asemănătoare celei din Romeo și Julieta.

Încheiem această privire rezumativă cu *Regele Torrismondo* (1587), drama lui Torquato Tasso. Poetul a început s-o compună pe când se afla în plină putere fizică și spirituală; a terminat-o târziu, ca pensionar nefericit într-un spital de nebuni. Reflectă, în mod evident, elemente din tragedia lui personală.

Subiectul este în mare măsură inventat de autor. Se urmărește tema antică a fatalității și a incestului, pe care de altminteri o găsim frecvent în teatrul vremii. Torrismondo, regele goților, devine amantul surorii sale Alvida, a cărei existență îi era necunoscută. Rupe însă brusc această legătură și o constrânge pe Alvida, căreia nu-i mărturisește motivele acestei hotărâri, să-l ia în căsătorie pe Germondo, regele Suediei. Alvida, convinsă că la mijloc este o trădare din partea bărbatului iubit, se sinucide; cutremurat, Torrismondo își înfige un pumnal în inimă, prăbușindu-se lângă cadavrul surorii sale.

În vremea ei, tragedia a plăcut mult. Și mai târziu publicul italian i-a dat considerare. De fapt, atât intriga cât și construcția sunt șubrede, prezentând un

amestec arbitrar de literatură cavalerească și dramă sofocleană. Torrismondo, incestuosul involuntar, nu ne emoționează îndeajuns, nu se convinge; personalitatea lui, prea voită și construită, nu ne comunică adevărul vieții reale. Acțiunea se desfășoară artificial, pe alocuri cu greutăți penibile. Stăruie tot timpul o notă declamatorie. Intriga e plină de inegalități: uneori e condusă cu trăsături sigure, alteori se complace în situații infantile. Monologurile, cu succesiunea lor neîntreruptă, ocupă o bună parte din întinderea piesei. Replicile, din cauza lungimii excesive, n-au viață. Mai mult decât personajele vorbește autorul; o anume impresie de convenție și grandilocvență, ce se instalează de la început, ne urmărește până în scena finală.

Acesta este, pe scurt, tabloul creației tragice italiene în secolele XV și XVI. Istoria literară poate găsi în el forme și indicații caracteristice sub raport renascentist; ca viață scenică, ne aflăm în fața unei situații care a ajuns repede la saturație, rămânând în bună parte tributară modelor și convențiilor. Nu importă că dintre tragediile amintite unele s-au bucurat în epocă de străluciri și primiri entuziaste; în mare măsură, acestea porneau dintr-o contagiune artificială, savantă, de care s-au lăsat cucerite și stăpânite chiar spirite superioare ale timpului.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

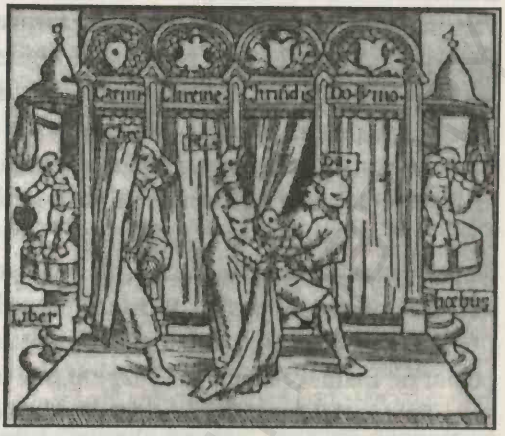
CAPITOLUL XIII

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (II)

COMEDIA

1. Câteva generalități

În mai multe privințe situația comediei italiene din Renaștere se aseamănă cu aceea a tragediei. Avem de-a face cu o producție la fel de laborioasă, dominată deopotrivă de opere mediocre și convenționale. Se urmează cu strictețe regulile poetice clasice; precizăm însă că această ortodoxie este mai mult formală, fără putere de a susține o concepție dramatică și de a transpune pe scenă adevăruri de viață. Întâlnim la tot pasul contradicții, pe care doar arareori autorii izbutesc să le reducă sau să le domine în mod real. În alte privințe realizările din comedie se dovedesc superioare. În vreme ce creația tragică a rămas la niveluri mediocre, comedia va produce opere noi, îndrăznețe. Remarcăm, mai întâi, că în acest gen de creație imitația după antici nu s-a cantonat într-o admirație dogmatică, ci a urmat căi mai simple și mai reale. Între comedia greacă și cea latină s-a optat pentru aceasta din urmă, ca fiind mai apropiată de mentalitatea și de tradițiile locale. S-a mers în direcția modelelor date de Plaut și Terențiu. Faptul e semnificativ. Pe cât de puțin reprezentabile fuseseră în antichitate tragediile lui Seneca, pe atâta comediile lui Plaut și Terențiu se putuseră confunda cu viața scenei latine. Începând din secolul al XV-lea, comediile acestor autori apar din ce în ce mai frecvent pe scenele din Roma, Florența și Ferrara. În comedie, imitația după clasici a fost mai puțin servilă decât în tragedie. Pe lângă personaje împrumutate din comediile latine își vor face drum și personaje provenind din viața italiană contemporană, ceea ce avea să reprezinte atât un plus de actualitate în funcțiunea socială a comediei, cât și un progres scenic. Genul a îngăduit autorilor să scrie și în proză, căpătând în privința formei libertăți mai mari; de aici, putința comediei de a vorbi într-un limbaj mai natural, deci mai ferit de excese retorice.



Scenă de comedie. Din ediția *Terențiu* a lui Johannes Trechsel, Lyon, 1493.

La început, comedia urmărea divertismentul; cu timpul, paralel cu reflectări satirice ale societății și-a asociat și procedee de artă. În genere, comediile de idei, ca de pildă în *Mătrăguna* lui Machiavelli. Intrigile erau lungi și complicate, din dorința de a cuprinde cât mai multe situații comice: substituiri, recunoașteri, intrigi încărcate de peripeții, intervenții *deus ex machina*. Ca personaje, alături de figurile cunoscute din comedia latină – bătrâni desfrânați și libidinoși, proxeneți, părinți denaturați, tineri îndrăgostiți, servitori abili și necinstiți, mijlocitori de diferite specii – întâlnim și figuri de Cinquecento: călugări ipocriți, învățați pedanți și ridicoli, curtezane, bigoți, vrăjitori, intriganți ș.a.

Subiectele se repetau de la o comedie la alta, originalitatea fiind minimă. Dialogurile, în schimb, se succedau cu vervă și umor. Pe deasupra multelor lor artificii și servituți, comediile aveau mișcare și viață; aceasta și explică de ce genul a izbutit să se impună, să urmeze o evoluție și până în cele din urmă să contribuie în mod substanțial la întemeierea tradiției naționale în teatrul italian.

2. Bibbiena

Bernardo Dovizi Bibbiena, secretarul papei Leon al X-lea, ridicat de acesta la rangul de cardinal, are meritul de a fi fost un precursor al comediei Renașterii. A trăit între anii 1470 și 1520, dovedindu-se tot timpul un devotat al casei de Medici. La curtea pontificală, unde s-a bucurat fără întrerupere de mari favoruri, a întreținut gustul pentru serbări și spectacole, nesfiindu-se ca în coloritul acestora să pună trăsături de spirit profan, o notă de veselie, chiar și unele punctări licențioase.

A scris mai multe comedii, dintre care s-a păstrat una singură: *La Calandria*. Piesa a fost reprezentată mai întâi la Mantua și Veneția (1508), apoi la Urbino (1513) și în cele din urmă la Roma (1514). De la început a înregistrat succese. Asupra reprezentării la curtea din Urbino găsim amănunte interesante într-o scrisoare a lui Baldassare Castiglione către prietenul său Lodovico Canossa, episcop de Tricario. Aflăm, anume, că punerea în scenă se făcuse cu îngrijire și că prologul – compus de altă persoană decât autorul – cuprindea trei interludii: un dans maur, un car triumfal al lui Venus tras de porumbei și încadrat de amorași cu tolbe pline de săgeți și în sfârșit un car tras de cai-de-mare, pe care trona Neptun înarmat cu tridentul său. Reprezentarea de la Roma, în prezența papei Leon al X-lea, s-a bucurat și ea de o montare fastidioasă. Decorurile purtau semnătura lui Baldassare

Peruzzi, artist vestit din Siena. Mărturii ale timpului atestă că piețele publice, clădirile și perspectivele erau atât de bine redate, încât spectatorii aveau iluzia unei realități depline. Același artist desenase și costumele; se precizează că eleganța acestora nu mergea prea departe, pentru a se lăsa astfel o impresie de viață autentică.

La reprezentațiile următoare comedia s-a jucat cu prologul scris de autor. În el, Bibbiena își previne publicul că s-a abătut cu voință de la regulile clasice, compunând comedia sa în proză, în vorbire obișnuită, nu în latină. După ce explică de unde vine denumirea piesei (de la Calandrio, personajul principal), arătând că neverosimilitatea acestui personaj nu trebuie să ne mire, întrucât „teatrul are libertatea să aducă pe scenă situații cât de diferite", ține să precizeze că nu l-a copiat pe Plaut, ci numai s-a inspirat din acesta.

Este vorba de o farsă laborioasă, plină de echivocuri și senzualitate. Calandrio, un personaj ridicol, se îndrăgostește de Santilla. De fapt, sub masca acesteia se ascunde un tânăr, iubitul soției sale. Calandrio se încrede în mașinațiile unui valet șiret, vrednic precursor al lui Frontin și al lui Mascarille. Se lasă închis într-un cufăr și purtat astfel pe umeri de către un *facchino* spre... frumoasa lui iubită.

Prostia lui Calandrio merge până la imbecilitate. Autorul o întreține, obținând cu ea pe scenă umor și vivacitate. La un moment dat, hamalii plătiți de valetul Fessenio să transporte cufărul descoperă că în loc de marfă – cum li se spusese – înăuntru era un om. Socotind că acesta ar putea să fie un ciumat, se pregătesc să-l arunce în mare. Calandrio, simțind mișcări neobișnuite, dă un țipăt. Hamalii, speriați, lasă cufărul jos și o iau la fugă. Convins că Fessenio ar fi vrut să-l înece, Calandrio îi cere socoteală. Totodată vrea să afle cine e femeia pe care a văzut-o fugind, în clipa când ieșea din coș. Dialogul ce urmează e condus cu umor și abilitate.



Scene din Calandria de Bibbiena. Veneția, 1526

„*Calandrio*: Cine e, spune repede, cine e?

Fessenio: Este Moartea! Da, Moartea cu care ședeați la un loc, în același coș!...

Calandrio: Moartea? cu mine?! Dar n-am văzut-o...

Fessenio: Ei, și ce dacă n-ați văzut-o? Dar, spuneți-mi, ați văzut vreodată somnul când dormiți, sau setea când cereți apă? Și, pe cinstea mea! – acum, că trăiți, spuneți-mi, vedeți viața? Că doar e limpede că trăiți..."

Sunt demonstrații pe care Calandrio le acceptă, și încă cu admirație...

Intriga piesei e stângace și naivă. Autorul nu stăpânește meșteșugul loviturilor de teatru, deși este limpede că le

intenționează. Mânuiește totuși dialogul cu siguranță, cu vervă, atingând momente de scânteiere comică. Subiectul nu e original; autorul îl împrumută din nuvelele lui Boccaccio. Găsim influențe și din Plaut, și anume din *Menechmii*; dar cum în piesa lui Bibbiena confuzia se petrece între persoane de sexe diferite, autorul are mai multe prilejuri de comic picant și licențios. Stilul are o vioiciune toscană, pe linia începută de Boccaccio și continuată de adepții acestuia. Nu este cazul să căutăm acestei comedii și alte sensuri, în afara celor rezultate din buna dispoziție a vremii și dintr-o libertate mai mare a spiritului; de astfel piesa a fost reprezentată întâia oară sub protecție oficială, în fața unui parter format din cardinali și nobili.

3. Ariosto

Lodovico Ariosto, autorul poemului *Orlando furioso*, aparține deopotrivă și dramaturgiei. Nici una din cele cinci comedii pe care ni le-a lăsat nu strălucește prin ceva ieșit din comun; în fiecare, însă, se simte mâna unei puternice personalități scriitoricești.

Poetul s-a născut la Reggio, în anul 1474, ca fiu mai mare al unui judecător. Tânărul Lodovico s-a îndreptat mai întâi spre studii de jurisprudență, dar curând le-a părăsit, dedicându-se literelor pentru care dovedise aptitudini precoce încă din copilărie. Atras de literatura latină, s-a lăsat cucerit de poezia lui Horațiu, cu notele ei de liniște senină și armonioasă. Încă de copil compunea scene tragice, pe care apoi frații săi le reprezentau în casa părintească. S-a bucurat de favoarea ducelui Alfonso I al Ferrarei, la curtea căruia a găsit un climat potrivit pentru vocația lui poetică. Împovărat de o familie numeroasă, s-a zbătut toată viața în dificultăți materiale. Protectorii săi i-au acordat onoruri, nu însă și tot atâtea ajutoare, iar diferitele sarcini impuse de aceștia l-au răpit adesea de la îndeletnicirile lui literare și umaniste.

Sfârșitul vieții i-a fost mai liniștit. Publicarea poemului *Orlando furioso*, în 1517, i-a adus celebritate. Se bucura de popularitate în toată Italia, fiind una dintre cele mai solicitate personalități ale epocii. Gustul Renașterii pentru litere, pentru fast și euforia vieții, avea în el un reprezentant elocvent, autentic. Străin de vanități Ariosto a păstrat în manifestările sale o notă stăruitoare de discreție. Nimic, chiar și lungile lui suferințe morale și fizice, nu i-au tulburat vreodată buna dispoziție. Contemporanii spun că avea darul de a-i face pe toți să râdă, el rămânând totdeauna serios. Viața i-a rezervat destule tristeți; a știut însă să le privească cu superioritate, învăluind contradicțiile lui personale în zâmbete binevoitoare și împrăștiind cu liniște în jurul său semne generoase de înțelepciune. A încetat din viață în 1533, împăcat cu oamenii, nu însă și cu mulțimea intrigilor de la curte, la care a trebuit să fie martor.

S-ar spune că poetul s-a îndreptat spre teatru din îndatoriri de curte, ca traducător, autor și organizator de spectacole. De fapt, preocuparea ținea de temperamentul și de vocația lui literară. Am văzut că pasiunea i se deșteptase încă din copilărie. În colegiul de la Ferrara studiase cu asiduitate pe Plaut și Terențiu.

Când la curte ducele d'Este l-a solicitat să scrie pentru scenă, a primit invitația cu mulțumire. A împletit în această activitate trăsături caracteristice din formația lui spirituală; urme de fantastic medieval, mari afinități cu spiritul umanist al epocii, pasiune toscană pentru cultura clasică. A-și întregi creația epică prin opere dramatice i se părea o împlinire fericită a vocației lui artistice. Era pentru el un prilej de satisfacție în a-și vedea piesele reprezentate; mai cu seamă resimțea cu încântare atmosfera de febrilitate și de strălucire a reprezentațiilor de amatori, cu fastul lor de curte și cu luxul femeilor frumoase, îmbrăcate ca pentru mari sărbători.

În totul, Ariosto ne-a lăsat cinci comedii: *La Cassaria, I Suppositi, Il Negromante, La Lena* și *La Scolastica*. Pe cele două dintâi, în prima lor versiune, le-a scris în proză; după douăzeci de ani le-a transpus în versuri. Ultima a fost terminată după moartea poetului de către fratele său Gabriele.

În *La Cassaria* (Cufărașul) subiectul este lipsit de originalitate. Erofil, fiul lui Crisobul, cumpără de la mijlocitorul Lucrano, pe frumoasa Eulalia, de care este îndrăgostit. Profitând de lipsa tatălui său, sustrage de la acesta o casetă plină de aur, pe care i-o încredințează lui Lucrano ca amanet, până va putea să-i plătească suma cuvenită. La întoarcerea tatălui, valetul Volpino – personajul este luat din Terențiu aproape fără schimbare – îl convinge pe bătrân că Lucrano este acela care i-a furat caseta și îl sfătuiește să procedeze cu energie ca să și-o recapete. Urmează o serie de peripeții, la capătul cărora chestiunea ajunge în fața judecătorului. Volpino intră din nou în acțiune, mijlocind astfel că bătrânul să cumpere de la Lucrano retragerea plângerii pentru două sute de ducați. Până la sfârșit toată lumea va rămâne mulțumită.

Subiectul din *I Suppositi* (istoria unei substituiri) este la fel de convențional. În centrul acțiunii se află o schimbare de roluri între stăpân și servitor, de unde o cascadă de scene amuzante de imbroglio. Erostrat, pentru a putea să curteze mai în voie pe Polimnesta, se introduce în casa acesteia sub haina valetului său Dulippo. Când tatăl lui Erostrat vine la Ferrara să-și vadă fiul, găsește în casa acestuia, sub numele lui, un alt om. Sfârșitul comediei cuprinde o scenă de recunoaștere împrumutată din teatrul latin. Doctorul Oleandro, la început un rival al lui Erostrat la mâna Polimnestei, va descoperi în acesta pe fiul său adevărat, răpit pe vremuri de turci la Otranto.

La Lena (Mijlocitoarea) încearcă să dea viață unui personaj asemănător cu acela al Celestinei, pe care îl vom întâlni în teatrul spaniol. Tânărul Florio s-a îndrăgostit de Licina, fiica lui Fazio, un bătrân desfrânat. Ca să ajungă la aceasta, recurge la ajutorul Lenei, o mijlocitoare reputată, abilă și lipsită de scrupule în executarea meseriei, și al valetului Corbolo.

Il Negromante (Vrăjitorul) dezvoltă o intrigă mai complicată. Cintio se căsătorește pe ascuns cu Lavinia, făptura iubită. Dar tatăl său îl constrânge să ia de soție pe fiica unui prieten al său, Emilia. Tânărul nu are curajul să declare adevărul. Iată-l deci bigam, căutând o cale pentru a ieși cu fața curată din această situație! Vrând să rămână credincios totuși soției pe care și-a ales-o, se gândește la

un mijloc prin care să ajungă la desfacerea căsătoriei impuse. Pretinde, deci, că nu este în măsură să-și îndeplinească îndatoririle sale ca soț. Socrul său tocmește un vrăjitor pentru a-l scoate din farmece. Vrăjitorul, un escroc notoriu, mai este plătit în același timp de alții: de Camillo, îndrăgostit de cea de-a doua soție, și de Cintio însuși, pentru a-l ajuta să înlăture căsătoria forțată.

E ușor de înțeles câte sfori și complicații vor decurge din această situație. Falsul vrăjitor, ajutat de un servitor complice, pune la cale o seamă de viclenii și ruinează pe naivii dispuși să creadă în puterea lui magică. Farsa, în cele din urmă, se dă pe față. Vrăjitorul dispare, nu însă înainte de a-și fi stors victimele cât putuse mai bine.

La Scolastica (Studenții), piesă rămasă neterminată, ne introduce în atmosfera vieții studențești a vremii. Personajele nu izbutesc să ne convingă. Amărăciunea lui Claudio, când se crede trădat de iubita lui, pare forțată, artificială, iar sentimentele lui Eurialo și ale Ipolitei sunt lipsite de căldură. Piston, valetul imbecil, rămâne tot timpul un personaj searbăd și steril. Ceva mai vie, mai grăitoare, este figura unui ecleziast cazuist și negustor de indulgențe, anticipând oarecum trăsături ale lui Fra Timotei din *Mătrăguna* lui Machiavelli.

Comediile lui Ariosto au plăcut mult. Opiniile contemporane găseau în ele dovezi supreme de artă comică; le puneau pe același plan de importanță, ca valoare literară, cu *Orlando furioso*. Din sfera curții, unde au fost compuse, au străbătut și în afară, în medii populare. Negustorii, funcționarii și meșteșugarii, care formau publicul în orașe, reținеau și rosteau pe dinafară pasaje întregi. Faptul că poetul se inspirase din Plaut și Terențiu sporea prestigiul pieselor. Cultul pentru modelul antic mergea atât de departe, și prejudecățile literare născute din această situație stăpâneau într-atâta mentalitatea epocii, încât a imita după clasici părea mai important și mai valoros decât a inventa subiecte originale.

Aprecierile erau legitime. Nu porneau dintr-o modă, ci se bazau pe un sentiment de considerare dreaptă, reală, din partea spectatorilor. Simțim la Ariosto o străduință de a înventa acțiuni noi, plauzibile. N-a reușit în totul; subiectele lui sunt și ele tributare unui manierism al epocii. Izbutesc, totuși ca personajele să aibă mișcare, redând în mod sugestiv imagini ale vieții și ale moravurilor din Ferrara și din alte părți ale Italiei. Sunt satirizate cu finețe stări și fapte ale timpului. În personajul vrăjitorului-escroc din *Il Negromante* se ridiculizează prostia celor care credeau în farmece și magie, rămășițe din superstițiile medievale; *La Lena* amintește de anumite situații imorale, pe care societatea italiană a vremii le tolera cu ușurință. Găsim și alte aluzii contemporane, în special cu privire la comerțul de indulgențe practicat de oamenii bisericii și la valul de corupție care cuprinsese oameni din toate straturile societății.

4. Pietro Aretino

Pietro Aretino a rămas în marginea comediei adevărate; pe alocuri apar chiar alunecări în caricatură. Totuși, în teatrul italian al Renașterii, ocupă un loc bine

definit printre reprezentanţii satirei îndreptate împotriva diferitelor exagerări ale clasicizanţilor şi ale umaniştilor. În satira sa dramatică, Aretino n-a urmat spiritul de bună dispoziţie şi de glumă recreativă din comediile lui Ariosto, nici observaţia unită cu sarcasm pătrunzător din *Mătrăguna* lui Machiavelli, ci a trecut la atacuri vehemente, pe alocuri de-a dreptul injurioase, cu izbucniri temperamentale şi cu îndrăznelile spontane şi spirituale ale glumei populare din Toscana.

Nu e adevărat, cum s-a spus cu răutate despre Aretino, că „numele i-ar fi mai celebru decât opera". S-a născut în 1492, la Arezzo în Toscana; de aici şi numele Aretino. Asupra originii sale au circulat mai multe păreri. S-a spus, anume, că ar fi fructul unei iubiri întâmplătoare dintre un senior de provincie şi o femeie de moravuri dubioase, sau, după o altă sursă, al unei legături vinovate dintre un călugăr şi o călugăriţă. Adevărul e altul: Pietro s-a născut dintr-o familie modestă, tatăl lui fiind un mic cizmar. Cine ar fi putut să prevadă că pruncul născut într-un spital, aproape ca un copil al nimănui, avea să moară în glorie, temut de monarhi şi de principii bisericii? Şi-a început viaţa prin a vagabonda, complăcându-se în medii de taverne şi de lupanare, căutând în special tovărăşia declasaţilor şi urmărind cu dinadinsul să devină celebru prin dezordine şi scandaluri. Se poate însă că biografii lui Aretino să fi exagerat această trăsătură aventuroasă, autentic fiind doar că avea o fire protestatară, refuzând să se supună conformismului vremii. Un sonet îndrăzneţ împotriva indulgenţelor i-a adus exilarea din oraşul natal. A trăit câţiva ani la Perugia, încercând – fără convingere – să-şi constituie un meşteşug ca legător de cărţi şi ca pictor. A trecut apoi la Roma, unde de asemenea n-a putut rămâne multă vreme, din cauza altor satire asemănătoare, *Sonnetti lussuriosi*. La Milano s-a bucurat câtva timp de favoarea lui Francisc I. În 1527 s-a stabilit definitiv la Veneţia, acest „paradis pământesc" cum îi plăcea s-o denumească, unde a trăit sub protecţia dogelui timp de treizeci de ani. A murit în 1556, se spune într-un acces de râs nebun, aflând de scandalul uneia din surorile sale.

Avea o inteligenţă vie, de o rară ascuţime. Iubea gândirea liberă şi deopotrivă se simţea atras spre bogăţie şi plăceri epicureene. În urmărirea ţintelor sale punea îndrăzneală, talent, meşteşug şi originalitate. Tizian, prietenul lui, l-a numit un „condotier al literelor"; alţii îl asemuia cu Cesare Borgia. Scrisul său avea un ecou imens în Italia stăpânită de reacţiuni feudalo-catolice şi în toată Europa. Îşi făcea un titlu de glorie din a răzbuna pe scriitori şi artişti împotriva puternicilor care îi sfidau cu pretenţia lor de superioritate. „Aceştia – declara Aretino – sunt mari pentru o clipă, ceilalţi sunt mari în eternitate."

A folosit măgulirea prin condei cu sclipire şi perfidie, fiind considerat scriitorul cel mai venal al timpului. A izbutit astfel să trăiască în apropierea unui Giovanni de Medici, teribilul şef al bandelor negre, să câştige favoarea unor suverani puternici ca Francisc I al Franţei, Leon al X-lea, Carol Quintul şi prietenia unui Tizian, să aibă iubirea femeilor, să culeagă aplauze chiar şi de la adversari, să trăiască cu uşurinţă materială, să se înconjoare de lucruri de artă, să-şi îngăduie îndrăzneli răsunătoare, să bată medalii cu efigie proprie, să aspire la pălăria de cardinal, să transforme

apăsarea unei naşteri obscure într-o existenţă glorioasă şi să treacă prin lume ca un suveran neîncoronat, supranumit când „Divinul", când „Biciul principilor".

În creaţia lui comică găsim toate trăsăturile omului şi multe ale epocii. Ar fi fost imposibil ca verva satirică şi spiritul incisiv al lui Aretino să nu se încerce şi în acest gen, cu atât mai mult cu cât în comedia italiană din Cinquecento, îmbibată până la saturaţie de convenţie umanistă şi de imitaţie clasicizantă, se resimţea necesitatea unui spirit reformator.

Ne-au rămas de la el cinci piese comice, construite cu împrumuturi din anecdote şi povestiri populare, observaţii asupra moravurilor contemporane şi produse ale imaginaţiei proprii. O altă piesă, *La Orazia*, trebuie trecută în rândul tragediilor.

La Cortigiana (Curtezana) este o satiră a vieţii de curte. Facem cunoştinţă cu două personaje ridicole: Messer Maco, care vrea să înveţe meşteşugul de a ajunge la rangul de cardinal, şi Messer Parabolano, care se consideră irezistibil şi se îngâmfă de linguşiri. Ambii creduli sunt acţionaţi de către un personaj şiret, cinic şi impertinent, magistrul Andrea. Acesta îi insinuează stăpânului său, Messer Maco, că înainte de toate unui om de lume i se cere să ştie să defăimeze, să joace cărţi, să fie afemeiat, să treacă drept eretic, să linguşească „ca un măgar" de câte ori are prilejul şi să fie ingrat faţă de aceia care i-au dat ajutor. La rândul lui, Messer Parabolano se lasă sedus de cuvintele mijlocitoarei Alvizia, care, sub pretextul că vine din partea unei femei ce-l iubeşte, îl stoarce de bani şi bijuterii.

În cele din urmă amândoi descoperă c-au fost înşelaţi. După supărarea de rigoare se împacă, iar sfârşitul piesei îi reuneşte bucuroşi în jurul unei mese copioase, oferită cu generozitate de Messer Parabolano.

Magistrul Andrea îl iniţiază pe Messer Maco, aspirant la cardinalat. Sarcasmul satiric vizează direct instituţiile ecleziastice:

„*Maco*: Şi, spune-mi, ce trebuie să fac pentru a rămâne ignorant?

Andrea: Să fii prost!

Maco: Dar invidios?

Andrea: Să crapi de necaz la orice bucuria a altuia!

Maco: Dar linguşitor?

Andrea: Să lauzi orice prostie!

Maco: Şi ce trebuie să fac pentru a fi ingrat?

Andrea: Să te prefaci că nu-i vezi pe aceia cărora le datorezi ceva!

Maco: Dar măgar, cum pot deveni măgar?

Andrea: Pentru acesta nu mă întreba pe mine, ci întreabă-i pe alţii, din palate şi de pe scările acestora!..."

În încheiere, valetul Rosso, complice cu Alvizia, adresează cuvinte de mulţumire şi cere iertare pentru lungimea spectacolului, care n-ar trebui pusă pe seama autorului, ci a scandalurilor de la curtea pontificală, atât de multe, „încât n-ar putea fi povestite toate *nici in saecula saeculorum*..."

Il Filosofo (Filozoful) ne introduce în două acţiuni diferite, oarecum discontinue. În prima acţiune suntem martori ai farsei jucate lui Signore Plataristotilo,

un tip clasic de încornorat. Surprinzându-şi soţia cu tânărul galant Polidoros, tot ce găseşte mai bun de făcut e ca aceasta să rămână sechestrat până va înştiinţa pe mama vinovatei. Între timp camerista Tessa, complicea stăpânei sale, mijloceşte evadarea. La întoarcere, soţul va găsi închis în casă, nu un rival tânăr şi frumos, ci un măgar în carne şi oase. Ruşinat, Plataristotilo e nevoit să-şi ceară iertare, jurând că niciodată nu se va mai lăsa târât de bănuieli.

În cea de-a doua acţiune găsim un personaj la fel de ridicol. Boccaccio, care de îndată ce a debarcat în port în mrejele unei curtezane. Aceasta îl stoarce de bani, îl goneşte şi îşi bate joc de el în toate chipurile. E găsit de nişte hoţi, care îl silesc să le fie complice în acţiuni macabre. Azvârlit în închisoare, Boccaccio devine filozof. Se întoarce acasă, nu turmentat de câte păţise, ci liniştit şi mulţumit, rămânând asupra lui cu un inel scump al episcopului dezgropat şi jefuit. De altfel nici nu se gândeşte să-l predea justiţiei: aşa cum „şi-a pierdut averea fără cărţi", tot aşa „şi-o recâştigă fără zaruri".

Comedia, deşi numără multe situaţii, vii, agreabile, cu dialoguri spumoase şi siluete bine prinse în mişcarea lor generală, rămâne totuşi mediocră. Totul pluteşte la suprafaţă; în galeria personajelor întâlnim figurine, nu caractere. Un secol mai târziu, cu un subiect asemănător, cu personaje oarecum similare. Molière avea să dea în *Georges Dandin* un pătrunzător studiu psihologic.

Celelalte comedii ale lui Aretino, construite pe aceeaşi schemă, aduc doar noutăţi anecdotice. *Il Marescalco* (Mareşalul), cu aer de farsă, se rezumă la o glumă uşoară. Ducele de Mantua ameninţă pe primul său demnitar că-l va căsători cu forţa; în acest scop pune pe unul din paji să joace rolul logodnicei. Panica prin care trece bietul curtean, trebuind ca din servilitate să se supună unui stăpân capricios, dă naştere la situaţii comice. Avem dovezi că publicul râdea în cascade recunoscând în tribulaţiile personajului de pe scenă stări contemporane.

Il Ipocrito (Ipocritul) reprezintă un tablou al parazitului, practicându-şi meşteşugul cu două serii de mijloace: ale bibliotecii şi ale bisericii. Realizarea e mediocră, convenţională. Suntem încă departe, fie şi de o prefigurare a lui Tartuffe. Personajul pus să susţină acţiunea nu are forţa de a tulbura cugetele; se comportă banal, cu singura dorinţă de a trăi bine.

La Talanta, ultima dintre comediile lui Aretino, prezintă o intrigă mai complicată şi, în acelaşi timp, o conturare mai vie a unui caracter. Talanta este o curtezană sigură de sine, stăpână pe mijloacele sale. Nu-şi ascunde profesiunea; dimpotrivă, chiar şi-o proclamă, vrând parcă să pună în aceasta un accent de demnitate. Nu-şi face, de altfel, iluzii asupra oamenilor, chiar dacă aceştia ar copleşi-o cu atenţiile lor: „... eu ştiu că Orfinio nu mă preţuieşte pe mine, ci se încântă de plăcerea pe care i-o pot da; ce cheltuieşte, nu e pentru fiinţa mea, ci pentru satisfacţia şi vanitatea lui. Închipuiţi-vă un pofticios care cumpără o potârniche; nu o face din dragoste pentru pasărea aceea, ci pentru plăcerea de a o mânca..."

Comediile lui Aretino sunt mai caracteristice decât cele citate până acum, prin tendinţa pe care o dezvăluie. Găsim numeroase elemente convenţionale; există

însă și părți autentice. În concepția sa artistică, Aretino dă dovadă de spirit emancipator. Regulile prestabilite – cu clișeele și prejudecățile lor inerente – nu-l intimidează. În prologul comediei *La Cortigiana* precizează: „... să nu vă mirați când veți costata că stilul comic nu e respectat aici în regula lui tradițională. Trebuie să știți că la Atena se trăia într-un fel și că la Roma se trăiește într-altfel".

Comediile lui Aretino zugrăvesc mediul corupt din Cinquecento într-o formă agilă, colorată, promptă în a găsi nota de simplitate și de naturalețe a vieții. Intrigile sunt construite inegal, câteodată cu salturi și excese; totuși, acțiunea se conturează lămuritor, fără ca mulțimea episoadelor accesorii s-o blocheze. Autorul nu construiește caractere, ci desenează siluete vii, în mișcarea cărora găsim spirit, finețe, putere de observație. Proporția dintre părți lasă de dorit; dramaturgul compensează această lipsă prin dialoguri vii și savuroase. Tot timpul, în desfășurarea acțiunii, nota comică este bine asigurată. Mai cu seamă ridicolul și prostia omenească sunt evocate pe larg și satirizate cu intuiție de comedian. În vreme ce umaniștii timpului compuneau savant și sentențios, Aretino, mai sensibil la pulsațiile epocii, se îndreaptă spre o creație spontană, înscriind prin aceasta un document autentic, pe care De Sanctis, marele istoric literar italian, îl numește ultimul act al *Decameronului*.

5. Giovanni Maria Cecchi

Florentinul Giovanni Maria Cecchi este socotit în epoca sa printre cei mai reputați poeți comici. A trăit între anii 1517–1587 și a deținut multă vreme un post de grefier la tribunalul din cetatea sa natală. S-a dedicat teatrului cu pasiune. A compus mult, de la dialoguri și farse până la drame, tragedii și mistere religioase. Deși tragediile sacre și profane sunt mai numeroase, totuși comedia l-a interesat mai mult. Din cele douăzeci și cinci comedii pe care le-a scris, în epocă i-au fost publicate numai zece: *L'Assiuolo* (Ciuhurezul), *La Dote* (Zestrea), *La Moglie* (Femeie măritată), *Il Servigiale* (Infirmierul), *Il Corredio* (Trusorul), *La Stia* (Cotețul), *Gl' Incantesimi* (Vrăjitoarele), *Lo Spirito* (Mintea), *Il Donzello* (Argatul), *Lo Stufajolo* (Băiașul). Primele patru au fost compuse în proză, celelalte în versuri. Sunt imitații libere după Plaut și Terențiu, în care, după moda timpului, subiectele și personajele împrumutate apar în veșminte contemporane. În prologul unei comedii (*Le Pellegrine*), autorul declară că s-a străduit să împletească datele închipuirii cu date ale realității; de fapt, ce-a adus pe scenă sunt mai mult tablouri convenționale în stilul vremii.

L'Assiuolo, cea mai caracteristică din comediile lui Cecchi, cuprinde libertăți și îndrăzneli de tip aristofanesc, într-o acțiune condusă abil, cu surprize scenice. Eroul este un doctor bătrân, lipsit de simțul ridicolului; e într-atât de pătruns de propria-i importanță, încât nu-și dă seama de cursele ce i se întind. În momentul culminant al comediei, bătrânul îndrăgostit imită cântecul ciuhurezului pentru a-și anunța prezența la o întâlnire de noapte; în timpul acesta, în brațele iubitului ei, frumoasa petrece pe seama doctorului, lăsându-l să fiarbă sub balcon.

Pe alocuri Cecchi încearcă să includă în comediile sale o notă morală, desprinzându-se oarecum de maniera latină. În comedia *Lo Sviato* (Desfrânatul) eroul, Lamberto, este un tânăr nobil și bogat, dar fără valoare personală. L-au crescut două femei, mama și o mătușă, dar n-a prins nimic din înțelepciunea și virtuțile lor și rămâne insensibil la toate sfaturile; trăiește în desfrâu, își risipește averea și se complace în tovărășia stricaților. Când familia intenționează să-l căsătorească pentru a-l sustrage de la viața lui de aventuri, Mico – unul din răii lui inspiratori – îl ironizează cu cinism. În cele din urmă, un cerșetor bătrân și înțelept izbutește să-l smulgă de sub influența lui Mico și să-i deștepte în suflet sentimente mai bune.

Teatrul lui Cecchi numără calități și defecte; dar acestea din urmă sunt mai mult scăderi ale timpului. Se aduc pe scenă situații neverosimile, clădite pe o observare insuficientă a realității; din această cauză, autorul nu izbutește să înfățișeze caractere. Inventivitatea autorului e oarecum mecanică; rezultatele ei sunt mai mult compoziții decât zugrăviri reale de viață. Trebuie, totuși, să nu pierdem din vedere însușirile. Prin spirit, vioiciune, vervă și facilitatea, uneori și prin eleganță de stil, aceste comedii au marcat în teatrul vremii o prezență vie, spre care au gravitat sufragii și sentimente.

6. Anton Francesco Grazzini

Anton Francesco Grazzini (1503–1584), supranumit „il Lasca" (otravă, împunsătură), s-a bucurat de celebritate și a trecut prin viață ca un original. A trăit la Florența, practicând profesiunea de farmacist, dar având ca îndeletnicire preferată literatura. În 1540 a înființat așa-numita Academie a „umizilor", denumită astfel de la condiția că fiecare membru trebuia să poarte numele unei făpturi sau al unui obiect umed. Mai târziu, această academie avea să se transforme în celebra Academie Platoniciană, pe care însă Lasca o va părăsi din cauza unor certuri literare. Împreună cu criticul Leonardo Salviati înființează Academia Della Crusca, vestită prin contribuția ei la dicționarul limbii italiene.

Principala lui notorietate se datorește unei culegeri de treizeci de nuvele (*Le Cene*), scrise pentru a-i înveseli pe convivi și a le ușura digestia prin râs. L-a pasionat însă și scena, deși aceasta nu i-a adus tot atâta celebritate. A compus șapte comedii, cu dorința vizibilă ca prin spiritul său mușcător și imaginativ să ia atitudine împotriva unora dintre exagerările poeticii clasice. Pe de o parte și-a căutat surse de inspirație în *Decameron* și în *Orlando furioso*; pe de altă parte a fost influențat și de unele comedii pe gustul zilei, ca *I Suppositi*, *Il Negromante*, *La Calandria* sau *La Aridosia*, rămânând astfel prins în cleștele unei mode împotriva căreia avea iluzia că luptă.

Și în comediile lui Grazziani studiul de caractere rămâne la suprafață. Piesele aparțin genului imbroglio, cerut cu insistență de moda timpului. În *La Sibilla*, eroina cu acest nume, după ce a fost crescută de bătrânul Michelozzo, (Bigota) este o reluare a Cistellariei lui Plaut; I Parentadi (Aliațele) reeditează o intrigă

cunoscută cu copii pierduți și regăsiți; în *Arzigogolo* (pot fi recunoscute aici reminiscențe din *Maître Pathelin*) un bătrân ridicol este determinat de valetul său șiret să bea apă de întinerire; *La Spiritata* (Posedata) are în centrul acțiuni o stratagemă a Magdalenei, care pentru a obține ca soț pe bărbatul ales declară că dracul a pus.stăpânire pe trupul ei și că trebuie eliberată.

Adesea, prologurile sunt mai interesante decât piesele propriu-zise. Găsim în ele idei și precizări semnificative. Autorul ține să arate că „n-a copiat pe poeții vechi", după cum „s-a ferit să-i imite pe cei noi". Pasajele adresate femeilor sunt concepute în stil galant. Remarcă însuflețirea unora dintre actorii amatori, tineri de condiție bună, care urcă pe scenă din devotament pentru teatru. Cere spectatorilor să nu-i judece cu asprime, mai ales că le dedică jocul lor drept omagiu: „Au primit să joace în aceste roluri din dorința de a vă deveni plăcuți. Acești tineri care vă admiră n-au dat îndărăt în fața greutăților ce-i așteaptă. De aceea, și voi fiți îngăduitoare și încurajați-i cu surâsuri dulci, cu atât mai mult cu cât acestea nu vă costă nimic și în schimb pot să procure atâta bucurie!..."

Sub acest raport, este cu deosebire interesant începutul din *La Strega* (Vrăjitoarea). Constă dintr-o dialogare vie, veselă, între două personaje alegorice, Prologul și Argumentul[1]. După o serie de replici, toate cu notă de glumă și de amuzament ușor, cele două personaje se înfruntă. Aflăm din această confruntare păreri contemporane asupra teatrului. Interesează mai cu seamă expunerea Argumentului, care se ridică împotriva ideii că teatrul ar trebui să fie amvon și catedră, arătând că oamenii vin la teatru din nevoia de bună dispoziție. *Poeticile* lui Aristotel și Horațiu se potriveau pentru epocile lor; dar „azi, când nu mai sunt sclavi și nici negustori care să ne vândă fete tinere", trebuie să se găsească înțelesuri și mijloace noi. Argumentul continuă cu judecăți critice: există un amestec de poezie veche și nouă care, departe de a da operelor frumusețe și prospețime, le usucă, le împinge în speculații sofistice și astfel le îndepărtează de simpatia publicului. În concluzie adresează spectatorilor o invitație epicureică: „Veniți la teatru ca să vă bucurați, ca să admirați jocul unor femei frumoase și al unor bărbați frumoși, fără a vă mai întreba dacă piesa jucată trebuie să fie savantă sau nu!"

7. Alessandro Piccolomini

Despre Alessandro Piccolomini (1508–1578), episcopul din Patras, s-a spus că aparține literaturii mai mult decât bisericii. Și-a însușit încă de tânăr părți întinse din știința Renașterii. Contemporanii îl înfățișează ca pe unul din savanții enciclopediști ai timpului: latinist, elenist, ebraist, jurisconsult, filozof, medic, matematician, astronom și teolog. Sutana nu l-a împiedicat ca în scrierile sale să

1 În vechime „argument" avea înțeles de sumar, constând în expunerea subiectului într-o formă simplă și rezumativă. Adeseori, pentru a suscita atenția publicului, argumentele erau compuse în versuri. Amintim, anume, că în secolul al VI-lea gramaticianul Priscian a compus argumente cu acrostihuri pentru comediile lui Plaut.

practice și o anumită notă licențioasă, amestecând după moda timpului elementul sacru cu cel profan.

A scris trei comedii: *L'Amor constante, L'Alessandro* și *L'Ortensia*. Prima din ele, compusă cu ocazia unei vizite a lui Carol Quintul la Siena, a fost jucată de artiști amatori, toți colegi cu autorul în Academia „înflăcărașilor". Celelalte au fost reprezentate în diferite prilejuri de curte. Autorul a urmărit să le dea o desfășurare cât mai naturală, ca să se poată adresa unor pături largi de spectatori.

Dintre toate, cea mai caracteristică este *L'Alessandro*. Asistăm la peripeții provenind din faptul că un băiat și o fată apar în haine contrarii sexului lor. Valoarea piesei stă întâi în vioiciunea dialogurilor și în zugrăvirea sugestivă de moravuri contemporane.

Comedia începe printr-un dialog între Vincezo și Fabrizio, doi vechi prieteni, care își împărtășesc impresii asupra timpului și oamenilor. Desprindem un fragment:

„Vicenzo: Fiul meu s-a îndrăgostit de o fată de nimic. De atunci parcă nu-l mai recunosc. Până deunăzi era la locul lui și își vedea liniștit de carte; era ascultător, strângător și studios. Acum nu mai deschide o carte; nu mai stă acasă nici ziua, nici noaptea... Hei! Lumea s-a stricat. Mi-aduc aminte că altădată iubirea era sfioasă și modestă. O singură privire a făpturii iubite putea să-mi dea doi ani de fericire. Astăzi surâsurile, reverențele și chiar cuvintele aproape că nu mai înseamnă nimic; nu trec nici patru zile și tinerii, dacă nu-și împlinesc și ultimele așteptări, încep să plângă. Femeile nu mai sunt curtate din galanterie, ci din vanitate. Vede oricine: zi de zi, lumea parcă merge din rău în mai rău, parcă îmbătrânește

Fabrizio: Dar, scumpe prietene, nu lumea îmbătrânește, ci noi îmbătrânim! Lumea este așa cum a fost totdeauna. Ne pare schimbată, pentru că noi ne-am schimbat între timp. Adevărul e că nu mai vedem lucrurile cu aceiași ochi, nu le mai auzim cu aceleași urechi. Fii sigur că totdeauna vor fi îndrăgostiți modești și îndrăgostiți vanitoși! Așa cum este firesc ca primăvara să înflorească trandafirii, tot așa, în primăvara vieții lor, bărbații vor căuta întotdeauna tovărășia femeilor și femeile pe-a bărbaților..."

Comedia se înscrie pe linia celor compuse de Bibbiena și Machiavelli. Găsim în ea încredere în viață, generozitate, interes pentru ființa umană. Redă comunicativ coloriturile surâzătoare din atmosfera Renașterii.

8. Giovan Battista Gelli

De la Giovan Battista Gelli, critic, romancier și dramaturg florentin (1493–1563), avem două comedii: *La Sporta* (Coșul), imitată după *Aulularia* lui Plaut, și *L'Errore* (Greșeala), împrumutată din *La Clizia* lui Machiavelli. Ca om, Gelli e interesant prin pasiunea de a se instrui. A început ca ucenic într-un atelier de tricotat. În timpul liber citea sau asculta disertațiile filozofice ale învățaților florentini. Scrierile lui Dante i-au deschis principalele orizonturi intelectuale; mai târziu, sub formă de dialoguri asupra istoriei limbii italiene, a explicat în mod

convingător frumusețile acestor scrieri. Florența, cu manifestările ei de artă, cu cenaclurile ei de scriitori și de artiști, cu discuțiile filozofice din academii, în sfârșit cu toată acea atmosferă de cult al frumosului și de însuflețire, i-a oferit un mediu propice, în care își putea satisface din plin setea de cunoaștere.

Comedia *La Sporta* a trezit diferite comentarii critice. Autorul este tot timpul tributar lui Plaut; atât caracterele cât și moravurile rămân latine, fără să se întrevadă o apropiere de adevărul istoric și social. Se constată o anumită moderație față de truculențele modelului latin. Astfel, în Aulularia (Actul IV), auzim cum fiica avarului naște în țipete: *uterum dolet*; Gelli atenuează acest naturalism lăsând evenimentul pe seama povestirii.

În mânuirea subiectelor, în conturarea caracterelor și a moravurilor Gelli pare minor; se deosebește însă de mulți contemporani prin decență și eleganță în desfășurarea intrigii și în limbaj. Nu mai găsim glume în doi peri și cuvinte îndrăznețe, deși acestea erau în gustul publicului și alcătuiau un element sigur de popularitate. Între succesul imediat și exigențele condiției artistice, Gelli a înclinat spre acestea din urmă. Nu s-a supus modei; în comedii ca și în alte opere ale sale are meritul de a fi întrebuințat un stil simplu, pe cât de onest pe atât de curat.

9. Comedia populară; Angelo Beolco

Cu acest autor, în comedia renascentistă italiană se deschide un domeniu nou. Majoritatea producțiilor înregistrate până aici sunt erudite, reflectând o mișcare de idei a epocii, dar fără suficientă observație și autenticitate. Cele câteva încercări de emancipare despre care s-a amintit nu fuseseră îndeajuns de ferme pentru a scoate creația comică din artificialitate și convenționalism. Comedia epocii, patronată de curțile ducale ori senioriale, stăruia mai departe în nota ei de manierism.

Dar paralel cu această comedie de curte s-a putut dezvolta și o altă formă a genului, mai apropiată de realitățile vieții și ale observației. Este vorba de o comedie populară, cunoscută sub denumirea de *farse rusticali* sau *mariazi* (de la *maritaggio*, în traducere: căsătorie), care aducea pe scenă aspecte comice din viața țărănească. Orașele au primit-o cu simpatie, pentru că găseau în ea un aer nou, o ieșire din clișeele comediei savante la modă.

Comedia populară s-a dezvoltat simultan în mai multe părți ale Italiei. În secolul al XV-lea o găsim la Neapole ilustrată prin P. A. Caracciolo, în Piemont prin G. G. Alione, la Siena prin Niccolò Campani și la Veneția prin Andrea Calmo și Angelo Beolco. Dintre toți, acesta din urmă este cel mai reprezentativ.

Messer Angelo Beolco (1502–1542), nobil din Padua, se numără printre cei mai originali comici italieni. Și-a început cariera prin a compune în dialect padovan mici piese rustice, pe care le juca el însuși în capul unei trupe ambulante de amatori. Notăm că mulți din acești actori improvizați proveneau din familii cunoscute, din care cauză își ascundeau numele lor. Beolco însuși apărea sub pseudonimul Ruzzante (năuc, bezmetic), la care ținea foarte mult.

Fondul celor șase comedii pe care le-a compus e de interes minim. Temele și procedeele provin din comediile vremii: travestiri, recunoașteri, copii regăsiți ș.a.; de altfel, și deosebirile de la o comedie la alta sunt mici. Avem de fapt același subiect, la care se schimbă doar numele personajelor și unele situații de suprafață.

Iată, spre ilustrare, comediile *La Rodiana* și *L'Anconitana.*

Eroul din prima piesă, un medic, este silit să părăsească insula Rodos, unde se stabilise de mai multă vreme, și să revină în Italia, la Parma. În acest scop își schimbă numele din Teofilo în Demetrio. Întâlnește două femei, făpturi admirabile prin modestia și simplitatea lor: pe Sofronia și pe fiica ei, Beatrice. Aceasta din urmă este curtată de un venețian bătrân, desfrânat și de rea-credință; fata însă iubește pe un tânăr, de care se lasă răpită pentru a scăpa de asiduitățile celuilalt. La capătul multor peripeții, aflăm că Sofronia era în realitate soția legitimă a lui Teofilo, iar Beatrice fiica lor.

În *L'Anconitana* acțiunea se țese tot în jurul unei substituiri. Ginevra, o văduvă din Ancona, s-a îndrăgostit de tânărul Gismondo, căzut în sclavie la turci. Ca să poată ajunge la el, împrumută veșminte bărbătești. Dar Gismondo este tot fată; recursese la travestire pentru ca să se poată apăra mai bine. Din finalul piesei aflăm că amândouă sunt surori care se regăsesc după ce împrejurări vitrege le ținuseră mulți ani despărțite.

Farmecul acestor piese trebuie căutat în altceva decât în subiectele lor. Acțiunea are coerență și proporție, păcătuiește însă prin lipsă de verosimilitate. Caracterele, în genere sunt șubrede și artificiale; în detalii au pitoresc și vioiciune. Partea remarcabilă stă în verva dialectală a textului. Probabil că spectatorii vremii se amuzau copios, ascultând pe bătrânul și ridicolul îndrăgostit vorbind în idiomul lui venețian, pe servitorul Truffa folosind un limbaj colorat padovan, pe o servitoare sarazină vorbind într-o limbă pocită sau pe valetul Corrado amestecând cuvinte italiene și germane. spontaneitatea dialogurilor și culoarea dialectală atenuau convenționalitatea subiectelor, lăsând personajelor mai multă inițiativă și mișcare.

Câteodată autorul intra și el în reprezentație, jucând un rol care se confunda cu persoana sa și care îi purta numele: Ruzzante. Contemporanii afirmă că Beolco era un excelent comedian, că lazzo-urile lui în dialect padovan stârneau cascade de râs și că reputația acestor piese se datora în mare măsură talentului actoricesc al autorului.

Oricum, comediile lui Beolco prezintă caractere noi. Găsim în ele, cu toată predominanța unei fantezii bufone, și numeroase dovezi de cunoaștere a inimii omenești. Deopotrivă, fondul lor dialectal le-a dat putința de a surprinde trăsături psihologice, de a birui o seamă întreagă de artificii din recuzita tradițională a comediei și, în genere, de a aduce în teatru o simțire mai vie a unor realități italiene. În felul acesta se deschideau drumuri pentru *commedia dell'arte*, formă tipică a teatrului popular italian, începând din a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

10. Alți autori comici

Galeria autorilor comici din Renaștere cuprinde încă multe nume. Producția lor dramatică se situează la nivelurile arătate până acum. Contează însă fenomenul; a scrie comedii era în moda timpului, ca afirmare a unui spirit de satiră ori de protest social și deopotrivă ca manifestare euforică a epocii.

Preocuparea comică n-a stăpânit numai pe poeți, scriitori și oameni de litere, dar și pe unii dintre filozofii și savanții epocii. Sub acest raport, avem cazurile elocvente ale lui Giambattista della Porta, Giordano Bruno și NiccolH Machiavelli.

Primul, Giambattista della Porta, s-a născut la Neapole și a trăit între anii 1535–1615. A fost un fizician celebru; ca inventator al camerei obscure a înscris în istoria acestei științe o pagină demnă de reținut. În ceasurile sale libere, ca o destindere în munca sa de savant, s-a ocupat pe larg cu comedia. Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi, n-a căzut într-o imitație propriu-zisă a modelelor antice, ci s-a străduit să le adapteze la condițiile scenei italiene. În total a compus patrusprezece comedii, o tragicomedie și două tragedii. Unele dintre ele – *La Sorella* (Călugărița), *La Fantesca* (Servitoarea), *I due fratelli rivali* (Cei doi frați rivali), *L'Astrologo* (Astrologul) – au plăcut îndeosebi prin comicul lor generos și printr-o undă de discretă sentimentalitate.

Giordano Bruno (1548–1600), filozoful condamnat să moară pe rug pentru vina de a fi intrat în conflict cu filozofia oficială a aristotelismului catolic și de a fi apărat dreptul la libera cercetare a adevărului, este și autorul unei comedii, *Il Candelaio* (Lumânărarul), compusă probabil la Paris, în 1582.

Comedia, cel puțin în Italia, n-a văzut lumina scenei. Motivele trebuie căutate în rezistența forurilor și instituțiilor puse în cauză. Găsim în ea o satiră complexă a societății contemporane, străbătută de atmosfera polemicii ideologice a timpului.

Cele trei personaje principale sunt caractere tipice: Bonifacio un îndrăgostit insipid, Bartolomeu un avar sordid și Manphurius un pedant ridicol. Fiecare, pe lângă păcatul propriu, are și păcatele celorlalți; toți, în fond, sunt la fel de insipizi, ridicoli și pedanți. Intriga e condusă cu îndemânare, fără să-și piardă unitatea în mulțimea de peripeții. Până la sfârșit, toți își iau tripla pedeapsă meritată: păcălire în ceea ce își arogau mai cu orgoliu, cădere în ridicol și rușinare morală, pierderea tuturor bunurilor, a celor adunate ca și a celor râvnite.

Impresionează varietatea mijloacelor comice: specularea contrastelor între personajele reale și cele alegorice, între vorbirea cultă și dialectală, între situațiile reale și cele imaginare, diatribe polemice, îndrăzneli de limbaj ș.a.

Sub haina literară se ascund idei și lupte filozofice, cu izbucniri pornite dintr-o minte aprinsă și un temperament vulcanic, intransigent. Recunoaștem indignarea gânditorului împotriva ignoranței cu pretenții savante și împotriva prostiei aliate cu ipocrizia pentru a lovi în adevăr și cultură.

CAPITOLUL XIV

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (III)

COMEDIA

Machiavelli

1. Înălțimi și mizerii într-un moment de apogeu

Momentul culminant al teatrului italian din Renaștere a fost marcat de Niccolò Machiavelli prin comediile sale. Ne aflăm în prima jumătate a secolului al XVI-lea, într-o epocă în care Renașterea – acum în apogeul ei – își desfășura deopotrivă și înălțimile și scăderile. Spiritul renăscut al culturii antice continuă să dea roade. Umanismul, ca formă de cunoaștere și ca școală de gândire, și-a constituit drepturi certe; în atmosfera lui, studiul, rațiunea, imaginația și sensibilitatea se întâlnesc și colaborează. Erudiția pedantă din primele timpuri ale Renașterii s-a corectat mult; artiștii, gânditorii și cercetătorii umaniști se apleacă din ce în ce mai mult asupra lumii italiene, ceea ce îi apropie de realități și le dă mai multă libertate de spirit.

Sentimentul frumosului apare peste tot: nu cu orgoliu și pretenții exclusive, ci contextual, ca o respirație sau ca o emanație naturală. Îl găsim, deopotrivă, în poeme ca acela al lui Ariosto, menite să exprime spre delectarea cititorilor aventuri ale imaginației, ca și în scrieri grave ca acelea ale lui Castiglione și Machiavelli, bazate pe observarea vieții, pe judecăți sociale și istorice, cu tendința de a da contemporanilor lecții practice de comportare politică și morală.

Epoca pare strălucită; e plină de cuceriri ale științei și ale artei. Cetățile italiene aspiră la glorie; multe dau impresia c-au și atins-o. Ne întâmpină de pretutindeni o atmosferă de lux, de bogăție, de rafinament și de civilizație. În artă, în știință, în politică, în literatură, în filozofie, în strategie, peste tot se manifestă un individualism impulsiv și ambițios, însetat de glorie, de publicitate și de creație.

Dar există și Umbre! În spatele unei civilizații ce pare atât de închegată și de stăpână pe sine, stăruiesc slăbiciuni mari. Republica florentină e sfâșiată de contradicții. Sentimentul național, stimulat o clipă de Lorenzo Magnificul, va cunoaște după moartea acestuia o eclipsă gravă. Bancherii florentini stabiliți la Lyon urmăresc din umbră răsturnarea Medicilor în care scop cheltuiesc sume imense. Expediția franceză pentru cucerirea Neapolelui găsește la Florența mai degrabă porți deschise decât rezistențe patriotice. Administrația municipală se pierde în forme și proceduri desuete care îi restrâng activitatea. Rivalitățile și conjurațiile se țin lanț. Pasiunea puterii ia proporții obsedante. Guvernele se succed cu ușurință, persecutându-se reciproc. Se apelează neîncetat la puteri străine și la serviciile armatelor de mercenari. Condotierii au în fața lor un larg câmp de exploatare. Goana după satisfacții ușoare, cu urmările lor libertine, adaugă la decăderea politică și una morală. Asasinatele s-au înmulțit; în orice moment chiar și cei mai puternici, mai populari sau mai sărbătoriți bărbați ai cetății riscă să cadă victime. Bogății ce uluiesc se învecinează cu lipsuri umilitoare. Corupția e la ordinea zilei, desfășurându-se pe întinderi mari și variate. În spirite, panica și deznădejdea își fac drum cu ușurință. Pare de neînchipuit ca într-un cadru de atâta știință umanistă și de atâta artă să existe atâta dezorientare în cugete. Felul cum un Girolamo Savonarola va găsi adepți și partizani fanatici, ascultând amenințările lui cu „sfârșitul lumii" sau cu „pedeapsa cerească menită să ardă Italia din temelii", ne arată cât de departe putea să meargă această dezorientare.

Printre martorii acestor stări de lucruri îl aflăm și pe NiccolH Machiavelli. E un spirit profund; știe să se stăpânească și reacționează cu măsură. Faptele la care asistă îl întristează; în același timp îi ascut spiritul de observație și judecata. Meditează îndelung asupra vieții publice și asupra libertăților populare; își potrivește pana pentru a consemna în scrierile sale mărturii, documente și interpretări revelatoare.

Teatrul lui Machiavelli se înscrie în această ordine de realități. În el, scriitorul și epoca alcătuiesc o simbioză strictă. Între scrierile lui politice ca secretar florentin și comediile sale există apropierii notorii; ca fond de idei și de sentimente, ambele reflectă o conștiință militantă, doritoare ca pe ruinele evului mediu să se clădească o lume nouă, bazată pe libertate și pe puterea de acțiune a omului.

2. Viața

Niccolò Machiavelli, celebru scriitor și istoric italian, gigant al Cinquecentului, a trăit între anii 1469 și 1527. A avut o viață grea, frământată, prinsă până în ultimele ei cute de tribulațiile istoriei florentine. S-a format în atmosfera unei culturi umaniste, ferindu-se de exagerările acesteia; l-au interesat, îndeosebi, politica, istoria și filozofia. Adevărata lui biografie începe în 1498, când la vârsta de douăzeci și nouă de ani, intră în viața publică și dobândește postul de secretar pe lângă Senioria din Florența.

A păstrat acest post până în 1512, când restaurarea Medicișilor – cărora în realitate nu le fusese niciodată un adversar hotărât – îi aduce dizgrațierea. În cei patrusprezece ani, cât a deținut acest mandat, Machiavelli s-a inițiat în politica internă și externă, s-a ocupat de probleme de guvernare, de administrație, de organizare militară și de diplomație, a ținut să cunoască viața publică din statele unde a împlinit ambasade, s-a întrebat asupra viciilor grave din viața națională italiană, a observat oameni și moravuri, s-a oprit cu grijă asupra evenimentelor contemporane. A consemnat în scris datele și rezultatele acestei experiențe, într-o formă sobră, lapidară, precisă, fără colorituri poetice ori prețiozități umanistice, dar străbătută tot timpul de semnificații filozofice.

Începând din 1512, anul dizgrațierii, Machiavelli intră într-o viață de privațiuni și jigniri prelungite. Acuzat de conspirație împotriva unui cardinal din familia Medici – viitorul papă Leon al X-lea –, este întemnițat și torturat. Urmează retragerea la San Cascino, ca într-un exil, unde împreună cu familia lui numeroasă va fi silit să trăiască din produsul modest al unei mici proprietăți rurale. Neînțelegerea concetățenilor și a contemporanilor săi îl apasă. Aproape de deznădejde, găsește mângâiere în studiu, în scris și în meditații prelungite.

Este timpul în care Machiavelli dă la iveală principalele lui scrieri politice. Între acestea se numără și *Principele*, una dintre cele mai reprezentative cărți ale Renașterii și dintre cele mai controversate opere din scrisul lumii. Aparent, Machiavelli devine în ea apologetul rațiunii de stat, în drepturile ei de a recurge la crimă, sperjur și trădare. În realitate, opera a ieșit dintr-o reflecție dureroasă a proscrisului asupra situației din Italia. E convins că ordinea morală și politică existentă trebuie să dispară, pentru a-i lua locul una regenerată. Scrie cartea pentru Medicișii, în nădejdea că aceștia vor înțelege în ce fel trebuie să asigure trecerea de la lumea veche la cea nouă. Cere monarhilor să-și dea seama că actele de forță ale puterii pot duce la soluții fericite numai dacă sunt compensate cu măsuri de clemență pentru supuși.

Este perioada în care Machiavelli se gândește să compună și teatru, ca formă de protest împotriva unora dintre moravurile, instituțiile și formele de viață ale societății italiene.

Către anul 1520, în urma unei ușoare ameliorări a relațiilor cu familia Medici, se pare că Machiavelli va reintra în actualitate. Primește însărcinarea importantă de a scrie istoria Florenței. Totuși, la secretariatul Senioriei nu va mai reveni niciodată. O nouă alungare a Medicișilor îi readuce dizgrația. Tristețea, acum, aproape îl copleșește. O moarte prematură, survenită în 1527, îi va pune capăt.

Personalitatea lui Machiavelli întrunește trăsături constitutive ale Renașterii. I-a stăpânit un mare neastâmpăr al cunoașterii. Și-a iubit patria cu pasiune și cu înălțime, scrutând în viața ei cu voință curajoasă, hotărât să privească adevărurile în față și să le formuleze cu energie. S-a opus cu hotărâre misticismului medieval, crezând în necesitatea valorilor morale, dar fără a le prevala asupra vieții. Consideră că singurii cetățeni ce merită stimă sunt aceia care muncesc. În ce privește pe om,

îl vede desprins din dualismul medieval – trup, trecător, spirit nemuritor –, ca o sursă de energie azvârlită pentru un timp dat într-o lume socială.

Aceste idei, bineînțeles transpuse în moduri corespunzătoare, Machiavelli le introduce și în teatru. Piesele sale sunt tot atât de surprinzătoare și de semnificative ca și scrierile de istorie ori de filozofie politică.

3. Comediile mai puțin importante

Opera dramatică a lui Machiavelli cuprinde mai multe comedii, compuse la diferite intervale.

L'Andria, prima lui încercare dramatică, este o imitație după Terențiu. Există unele îndoieli în ce privește paternitatea ei; critica i-o atribuie lui Machiavelli, după stilul dialogurilor.

O situație oarecum asemănătoare prezintă *La Clizia*, o adaptare a *Casinei* lui Plaut. În prolog, Machiavelli afirmă că piesa este reînnoită după greci (se știe că Plaut, la rândul lui, împrumutase subiectul de la grecul Difil), dar că o acțiune asemănătoare s-ar fi petrecut și printre contemporani, la Florența.

Messer Nicomaco, un bătrân libidinos, s-a îndrăgostit de Clizia, o fată fără familie, crescută de soția lui. Pe Clizia o iubește și fiul acestora, Cleandro. Ca să ajungă la grațiile fetei, Nicomaco pune la cale un plan infernal: o va căsători cu Pirro, omul lui de încredere, urmând ca în seara nunții, la adăpostul întunericului, să-l înlocuiască. Sofronia, soția lui, care a surprins această intenție, se gândește să-i dea o lecție. Substituie Cliziei pe un tânăr țăran, care va ști să administreze senilului Nicomaco o corecție meritată. Sfârșitul e fericit. Se descoperă că fata este de origine nobilă, iar bătrânul, care n-a uitat învățătura primită, consimte la căsătoria lui Cleandro cu Clizia.

Comedia are colorit local. Machiavelli nu s-a mărginit să schimbe numele personajelor grecești, ci s-a preocupat să redea aspectele timpului, să înfățișeze gusturi și moravuri contemporane, să imprime întregii acțiuni atmosfera de frenezie euforică a Renașterii. Redarea nopții fatale, cu peripețiile ei neașteptate, constituie o capodoperă de vervă și de mișcare comică. Apar unele situații atât de riscate și de licențioase, încât ne întrebăm cum de s-a putut să fie reprezentate.

Comedia fără titlu – i se mai spune și *Fratele Alberic* – a avut mai puțin răsunet decât celelalte, care o întrec ca valoare dramatică. Menționăm, totuși, că deschide un drum spre Mătrăguna, prefigurând personaje și situații din aceasta.

Signora Caterina e contrariată de asiduitățile soțului său față de o vecină, Florența. Fratele Alberic, care îi ascultă plângerea, se gândește c-ar putea să profite de furia tinerei soții. Îl convinge pe Amerigo, bătrânul seducător, că femeia dorită îl va aștepta în iatacul ei, iar pe Caterina o determină să se substituie acesteia, pentru a obține proba materială de infidelitate a soțului. În seara hotărâtă, la adăpostul întunericului din odaie, primul profitor este fratele Alberic însuși. La sosirea soțului, infidel, acesta reușește să evite furtuna casnică printr-o blândă

intervenție, vorbind soților despre datoria de a-și ierta reciproc injuriile. Soțul, pocăit, cere iertare; primește bucuros penitența pe care i-o impune bunul și înțelegătorul frate. Soții își jură ca toată viața lor să-l aibă duhovnic pe fratele Alberic. Cu pietate, din „dragoste pentru Dumnezeu", pentru a le „apăra sufletele", acesta acceptă oficiul.

Fratele Alberic se aseamănă cu fratele Timoteo din *Mătrăguna*. Asemănare, nu identitate: Alberic este încă tânăr, trăiește sub pornirile cărnii, în căutare de plăceri voluptoase; Timotei își joacă perfidia cu meșteșug rafinat, cu voință rece și perversitate.

4. Mătrăguna

Capodopera creației dramatice a lui Machiavelli este *Mătrăguna* (La Mandragola). Istoria literară vede în ea principala realizare de teatru din Cinquecento și una dintre operele reprezentative ale repertoriului universal.

A fost scrisă în anii de retragere. Data precisă nu se cunoaște; știm însă că în 1520 piesa era terminată. Prima oară a fost reprezentată la Florența, probabil de către o companie de actori specializați în spectacole populare. În 1523, la Veneția, a cunoscut un succes remarcabil. Papa Leon al X-lea, sesizându-se de succesul ei, a cerut să fie reprezentată și la Vatican.

Găsim și în această operă elemente convenționale ale epocii: intrigă complicată, imagini și situații intrate în rutina comicului de scenă, concesii de stil bufon (buffonate), anume preferințe pentru situații imorale, pasaje neverosimile, prezentări licențioase ș.a. Întâlnim, deopotrivă și imperfecțiuni de tehnică teatrală: acte fără suficientă substanță, scene cu acțiune lâncezândă, unele disproporții între părți. Toate acestea, însă, rămân secundare în raport cu calitățile de satiră și de expresie artistică ale comediei.


LA MANDRAGOLA
COMEDIA DI NICCOLO
MACCHIAVELLI
FIORENTINO.
IN VENETIA PER PIETRO
PISTORIENSE
M. D. LIIII.

La Mandragola, pagină de frontispiciu, Veneția, 1554.

Personajele păstrează nume clasice: Nicia, Callimaco, Lucrezia, Ligurio, Sostrata, Sirio. Se păstrează și o specializare tradițională, ca în comediile lui Plaut și Terențiu: prostul solemn păcălit de toți, tânărul ce se îndrăgostește intempestiv, servitorul, parazitul, intermediarul. Se simte, în același timp, și un aer nou, viguros, susținut prin vioiciunea dialogului și verva comică. Asistăm la un comic mai consistent, mai cuprinzător,

depășind direcțiile mult bătătorite ale farsei ușoare. Măștile nu sunt numai măști; există la fiecare câte un amănunt caracteristic, care le dă viață proprie. În locul vechilor construcții fantastice se instalează acum o tendință mai sobră, mai pătrunzătoare, aplecată spre realități sociale și psihologice. Există încă momente în care s-ar părea că domină comicul de situație; totuși, principala susținere a piesei nu se bizuie pe acest comic, ci pe zugrăvirea de moravuri și caractere. Se obține astfel ca părțile de imoralitate din piesă să capete o savoare amară, serioasă, ferită de vulgaritate. Spre deosebire de ceea ce am întâlnit în multe piese ale timpului, avem de-a face nu cu personaje de împrumut, manierizate, ci cu personaje italiene, din societatea florentină, cu trăsături și porniri autentice.

Subiectul piesei este complicat. Redarea lui e dificilă, și din cauza mulțimii de peripeții, și din cauza pasajelor licențioase. În prolog, pe un ton în parte glumeț și în parte serios, autorul își previne spectatorii că vor asculta versuri pe care le-a compus *per isfogarsi*, adică pentru a-și vărsa amarul:

Dar dacă socotiți că nu se cade
Pentru un om ce-și zice înțelept
La o poveste cum e-aceasta să gândească,
Iertați-l! E un om prea cumsecade
Și o dorință îi rodește-n piept:
Vrea trista-i viață să-și înveselească,
Că nu i-a fost dat să cunoască
Într-altă parte fericirea.
Oprit a fost a-și îndrepta privirea
Spre alte însușiri cum a încercat-a[1].

În compunerea subiectului, autorul s-a inspirat din diferite istorioare vesele care circulau curent la Florența. Callimaco Guadagni, un tânăr student florentin, aplecat mai mult spre plăceri și aventuri sentimentale decât spre studiu, se îndrăgostește de Madonna Lucrezia, în care e gata să admire pe cea mai frumoasă femeie din lume. Sentimentul se manifestă năprasnic, catastrofal. Nu vede, însă, cum va ajunge la obiectul visurilor sale. Lucrezia, pe cât e de frumoasă, pe atât este și de onestă. În plus, soțul ei vârstnic, doctor în legi și reputat ca mare umanist, veghează de aproape la buna ei reputație.

Soluția va fi dată de Ligurio, tip de parazit lipsit de scrupule, inventiv, meșter în experiențe și în a exploata prostia oamenilor. Compune o stratagemă, sprijinindu-se de dorința vanitoasă a lui Messer Nicia de a-și ști descendența asigurată. Callimaco, urmând instrucțiunile date, se introduce în casa învățatului ca medic vestit, descoperitor al unui leac împotriva sterilității. Operația e complicată. Totul, în fond, e ca Messer Nicia să accepte un adulter al soției sale. La început se cutremură; până în cele din urmă va primi, chiar cu orgoliu.

1 Traducere de N. Al. Toscani; ediția B.P.T., București, 1958.

Pentru a o convinge și pe Lucrezia, se recurge la doi complici experimentați: călugărul Timoteo și Sostrata, mama tinerei soții. Primul este gata ca pentru bani să încheie sub semnul pietății orice tranzacție; cealaltă, care în tinerețe a fost o *buona compagna*, știe că nașterea unui copil va asigura fiicei sale averea soțului. Scontează și o altă mulțumire: să joace o festă ginerelui său atât de închipuit și de solemn.

Se trece la acțiune. Pentru moment, Lucrezia e îngrozită; se întreabă chiar, dacă Nicia n-a înnebunit. Dar călugărul știe să pledeze: „...Multe lucruri, când le privești de departe, par groaznice, ciudate, de neînțeles; însă când te aproprii de ele, începi să înțelegi că sunt omenești, posibile, că te poți obișnui cu ele. Așa se și face, adesea, că spaima e mai mare decât răul... În ce privește grija că ți-ai încărca sufletul cu vreun păcat, ține minte acest adevăr: între un bine sigur și un rău îndoielnic, să nu lași niciodată binele de teama răului! Or, în cazul de față, iată un bine sigur: vei rămâne însărcinată și vei câștiga un suflet pentru Cel-de-Sus. Cât privește răul, acesta e doar probabil, întrucât nu mor toți. Oricum, din moment ce există o îndoială, e bine ca Messer Nicia să nu cadă în primejdie. Cât despre faptul în sine, e o poveste c-ar fi un păcat, întrucât nu trupul păcătuiește, ci voința. Mai presus de orice contează scopul; în toate lucrurile, scopul trebuie pus înainte. Scopul dumitale e să umpli un loc în rai și să faci o plăcere bărbatului; refuzându-i această plăcere, ai păcătui. Biblia ne spune despre fiicele lui Lot că atunci când au rămas singure pe lume s-au împreunat cu tatăl lor; și cum intenția lor a fost bună, ele n-au păcătuit. Îți jur, Madonna, pe pieptul meu sfințit, că păcatul ăsta este ca și cum ai mânca de dulce într-o zi de miercuri; păcat care poate fi șters ușor, cu puțină aghiasmă..."

Lucrezia, prinsă între Sostrata și Timoteo, cedează. Timoteo e mereu prezent, din ce în ce mai abil, ca să-i prevină ezitarea: „...Nu te-ndoi, fiica mea! Mă voi ruga cerului pentru tine; voi adresa rugăciunea mea arhanghelului Rafael, ca acesta să te însoțească. Duceți-vă cu Dumnezeu, și pregătiți-vă pentru acest mister, că iată se inserează..."

Faptele se petrec după cum fuseseră prevăzute. Se travestesc cu toții, ca să prindă de pe stradă o victimă. Callimaco, ajuns în apropierea Lucreziei, dă pe față stratagema. Nu mai există motiv de teamă; femeia, de acum înainte, își va schimba și modul de judecată. Iată și concluzia scurtei ei frământări de conștiință; îi vorbește lui Callimaco: „...Pentru că șiretenia ta, prostia bărbatului meu, naivitatea mamei mele și ticăloșia duhovnicului meu m-au împins să fac ceva ce singură n-aș fi făcut niciodată, încep și eu să cred că totul vine dintr-o hotărâre a cerului; n-aș mai avea puterea să lupt împotriva ei. De aceea, din clipa asta să-mi fii domn și stăpân! Fii, deci, toată bucuria mea! Și fă așa încât ceea ce bărbatul meu a vrut să se petreacă doar o singură noapte, să i se întâmple întotdeauna!...

A doua zi dimineață, în pridvorul bisericii, toți se reunesc mulțumiți. Messer Nicia își conduce soția la altar, pentru a căpăta „binecuvântarea cerului", Timoteo, cu pietate inspirată, urează femeii „să aibă un băiat", „doctorul" Callimaco e salutat cu cuvintele: „binefăcătorul care ne-a dat un sprijin pentru bătrânețe!" Lucrezia,

politicoasă răspunde: „Pentru că îi port recunoștință, să-l rugăm să fie nașul copilului nostru..." Ligurio, de acum înainte va fi binevenit la masa de familie. Timoteo știe că va încasa regulat pomeni pentru săracii săi... Toată lumea e de-a dreptul fericită...

Din primul moment, *Mătrăguna* a înregistrat succese mari. Faima ei s-a întins repede și în alte țări. La Fontaine, într-una din povestirile sale, dă o adevărată analiză a piesei. Voltaire, o așază, ca putere de a zugrăvi epoci și moravuri, în rând cu comediile lui Aristofan. Macaulay se ocupă de ea în celebrele sale *Biographical Essays*, socotind că doar unele comedii ale lui Molière au putut s-o întreacă. Goldoni, în secolul al XVIII-lea, găsește în opera acestui înaintaș premise pentru creația sa dramatică și pentru reforma pe care avea s-o împlinească în comedia italiană. Astăzi *Mătrăguna* continuă să figureze în repertoriile teatrelor și să stimuleze interesul istoricilor literari.

5. Personaje, moravuri

Machiavelli, compunând această comedie, n-a râs. Deslușim în ea amărăciunea unui om de geniu, cu privire limpede asupra vieții, nemulțumit și îngrijorat de starea societății lui.

Cu fiecare personaj de pe scenă ni se dezvăluie o categorie de oameni ai timpului; tot așa, în fiecare situație descrisă ne este înfățișată epoca, cu moravurile și instituțiile ei.

Începem cu Messer Nicia. În persoana acestuia se întâlnesc două trăsături: pedanteria și prostia. Amândouă sunt ironizate fără cruțare. Personajul nostru e doctor în litere latine și grecești. S-ar spune că în această direcție și-a însușit toată știința vremii; este însă un naiv, ignorând cu solemnitate fapte elementare ale realității. Își dă atâta importanță, e atât de prins în rețeaua prezumțiilor sale, încât a pierdut deprinderea de a privi în viața obișnuită. Știința lui nu-l pune în comunicare cu oamenii; dimpotrivă, îl face ursuz, infatuat, dificil și pedant. Prin toate acestea devine ridicol. E destul să-l audă pe Callimaco rostind câteva cuvinte în latinește, fie și stâlcit, pentru ca dintr-o dată acesta să-i pară personaj de seamă. Așa cum este construit sufletește, va intra singur în capcană. E prea mulțumit de sine, are prea multă încredere în știința, în reputația și în autoritatea lui pentru a-și închipui că vreodată cineva ar cuteza să-l înșele.

Prin cealaltă trăsătură, personajul se situează într-o galerie universală de tipuri comice, în rând cu proștii pedanți zugrăviți de Molière sau cu proștii aroganții, sălbatici și plini de sine din piesele lui Shakespeare. Dar spre deosebire de confrații săi, este prostul integral. Ingenuitatea lui ne poate înveseli; moralmente însă ne întristează. Dincolo de anumite limite, prostia desființează ideea de umanitate.

În Madonna Lucrezia, soția venerabilului Messer Nicia, recunoaștem dintr-o dată o femeie din Renaștere. E frumoasă, are farmec, pare pe cât de virtuoasă tot pe atât de inteligentă, se bucură în toată cetatea de o reputație imaculată. Dar toate

acestea stăruiesc la suprafață. Sufletește, femeie nu dispune de o armătură puternică; dovadă, ușurința și repeziciunea cu care cedează, fie și din dorința legitimă de a fi mamă ori din răzbunare împotriva unei jigniri.

Sostrata, celălalt personaj feminin, cu toate că apare relativ puțin, deține totuși în mersul acțiunii un rol cheie. Are un trecut de femeie petrecăreață și frivolă. Urmele faptului se văd bine în mentalitatea ei labilă și concesivă. Nu distinge între bine și rău. În realitate nici nu ține să distingă, din moment ce reacțiile ei sunt dictate de o ascultare oarbă față de duhovnic. La adăpostul bisericii totul îi pare cu putință, chiar și păcatul. Fra Timoteo are nevoie de ajutorul ei; girul pe care i-l dă bigotismul femeii îi asigură camuflarea morală. În economia piesei, personajul împlinește necesități funcționale; autorul îl mânuiește cu geniu.

Ligurio este o prelungire modernă a parazitului din comediile clasice. Personajul se dovedește de o amoralitate perfectă; în afară de bani, pentru care e gata să întreprindă orice tranzacție sau mistificare, nu-l interesează nimic. E abil, inteligent și îndrăzneț. Știe bine un lucru: că oamenii trebuiesc manevrați prin patimile și slăbiciunile lor. Poate pune la cale orice mârșăvie, fără vreo remușcare. Are și o latură simpatică: își acordă cu lărgime spectacolul prostiei omenești, pe seama căreia se amuză cu un cinism vesel, în fond lipsit de răutate. Personajul, bine construit, e tipic. Prin el, Machiavelli redă aspecte de amoralitate din atmosfera Renașterii și zugrăvește anume stări de corupție în care burghezia timpului se complăcea cu stăruință.

Callimaco se înfățișează ca un personaj ceva mai complex. Și el, ca student sentimental, iubitor de viață și de aventuri, ilustrează o ambianță generală a Renașterii florentine. Iubește, dar fără aspirații ideale; ceea ce îl domină este o senzualitate învăluită de curiozitate și de plăcerea aventurii. Nu se gândește să-și ia răspunderi, după cum nu-l interesează urmările acțiunilor sale; singura lui reflecție este aceea pe care i-o inspiră voluptatea imediată sau cel mult așteptarea ei euforică. Nu-și pune problema; rezolvă totul simplist, fără adâncime, dar cu oarecare sinceritate. Deslușim în persoana lui și trăsături care oarecum ne dezarmează. Ca îndrăgostit fizic, nu este un posedat, un *imbestialto*; apare mai degrabă ca un neliniștit impulsiv, cu nevoia de a încerca mereu ceva, fie și cu notă de îndrăzneală sau de sceleratie. Are și momente de luciditate; bineînțeles, acestea nu sunt făcute să-l rețină, ci să-l îndemne a stărui în aventura începută.

„...Prostia lui Messer Nicia mă face să trag nădejde, dar înțelepciunea și dârzenia Madonnei Lucrezia mă fac să tremur. Vai mie, nu-mi mai găsesc nicăieri liniștea! Uneori încerc să mă înving pe mine însumi, să mă cert pentru această înflăcărare și să-mi spun: ce faci? ai înnebunit? și când o să-ți atingi scopul, ce-o să fie? Ai să-ți dai seama de greșeală și ai să regreți pentru atâtea chinuri și gânduri care te-au frământat. Nu știi, oare, cât de puțină plăcere găsește omul în lucrurile dorite, o dată ce le-a avut? Pe de altă parte, ce rău ți se poate întâmpla? să mori și să ajungi în infern... Dar au murit, atâția alții!... Și în infern sunt doar atâția oameni cumsecade!... De ce, deci, să-ți fie rușine a intra și tu alături de ei? Privește-ți

soarta, deschizând larg ochii! Fereşte-te de rău; sau, dacă nu te poţi feri, atunci înfruntă-l bărbăteşte!... Nu îngenunchea în faţa lui, nu te umili ca o femeie! Văd că-mi fac curaj... Cât timp am s-o pot duce aşa?..."

Această dezbatere de conştiinţă este mai mult teamă de nereuşită decât scrupul moral. O dată în posesia obiectului dorit, Callimaco uită de aceste îndoieli şi nu se mai admonestează.

Autorul nu s-a gândit să-şi strivească personajul. Ne invită ca alături de aceste porniri spre frivolitate să recunoaştem în el şi o afirmare vitală, o nevoie proaspătă şi îndrăzneaţă de viaţă. E o trăsătură tipică în psihologia Renaşterii: uneori o vedem alunecând în aberaţie, după cum alteori este pusă să se răzvrătească împotriva unor dogme şi prejudecăţi medievale.

Cheia piesei, mai cu seamă în ce priveşte orientarea şi forţa ei satirică, stă în personajul lui Fra Timoteo, demn precursor al lui Tartuffe. Sub o aparenţă de călugăr-cerşetor se ascunde un monstru de ipocrizie. Prin repetare continuă, starea de ipocrizie i-a devenit o necesitate interioară. Aviditatea lui de bani nu cunoaşte margini; pentru a şi-o împlini, nu se dă în lături de la nimic. Face răul nu din plăcerea de a-l face, ci pentru a-şi umple punga. În rest, fericirile sau suferinţele oamenilor îi sunt indiferente. Vocaţia religioasă îi lipseşte; călugăria este pentru el o meserie ca oricare alta, pe care o practică utilitar, cu cinism. Mânuieşte argumentele cu abilitate şi cu elocinţă. Nu se gândeşte să apere vreodată, o cauză dreaptă; singura lui lege este aceea a lăcomiei şi a poftelor personale.

Prin personajul lui Timoteo, autorul pune în cauză punctul nevralgic al epocii. Literatura italiană a Renaşterii abundă în figuri de călugări, ale căror cusururi erau zugrăvite cu vervă şi sarcasm. Erau văzuţi ca oameni leneşi, lacomi de averi şi plăceri senzuale, proşti, dar şireţi şi practici, corupţi şi corupători, ignoranţi şi ipocriţi, lipsiţi de scrupule şi criterii, de regulă înşelând pe alţii, dar câteodată căzând şi ei în cursa propriului şiretlic. Cu această literatură publicul vremii se amuza; cât priveşte latura satirică, aceasta era privită în mod incipient fără a i se da gravitate şi semnificaţii aparte. Prin Machiavelli, această satiră va face paşi mari, esenţiali Fra Timoteo – spre deosebire de călugării veseli şi groteşti din scrierile de până atunci ale nuveliştilor sau autorilor de comedii – este un personaj închegat, puternic, cu trăsături de caracter bine pronunţate, devenind o figură reprezentativă a epocii şi deschizând prin aceasta posibilităţi de a o cunoaşte. Machiavelli a avut buna inspiraţie să nu facă din el un lubric sau un desfrânat, amestecându-l astfel printre mulţii călugări din scrierile mai uşoare ale timpului, ci un negustător cinic de „lucruri sfinte", stăpân pe mijloacele lui de acţiune, cunoscându-şi amoralitatea şi complăcându-se în ea. Prin aceasta, personajul a căpătat relief şi putere demonstrativă.

Religia reprezentată de Fra Timoteo este o religie mecanizată, cu vechile ei fonduri reacţionare şi cu un formalism tiranic. Timoteo speculează credinţa ca pe-o marfă, neurmărind altceva decât câştiguri băneşti cât mai mari şi mai prompte. Se dă la o asemenea practică pentru că i-o îngăduie un întreg sistem. Papii, în

vârful piramidei, vindeau indulgențe și negociau pe sume imense marile demnități ale bisericii; la baza piramidei, în limite corespunzătoare, călugări ca Timoteo practicau și ei un negoț al lor, speculând naivitatea oamenilor, ignoranța vremii, diferitele supraviețuiri mistice și în genere unele stări tulburi din cugetele vremii.

Rareori vreo operă dramatică a putut stârni mai multe comentarii din partea contemporanilor ori a posterității. Comentatorii s-au întrebat: oare Machiavelli a compus această comedie cu intenția obișnuită cu care se compune o piesă de teatru, sau a urmărit să redea în ea tabloul amplu al unor severe îngrijorări umane? Nu cumva *Mătrăguna* reprezintă întregirea *Principelui*, urmărind astfel să ilustreze în formă dramatică o problemă de filozofie politică a timpului? Știm în ce măsură, în viața sa publică și personală, Machiavelli a avut de suferit din partea forurilor oficiale ale bisericii. Ar însemna totuși să-l limităm, afirmând că a scris această comedie din mânie sau răzbunare. Realitatea e alta. Dramaturgul-gânditor a urmărit să redea un tablou zguduitor al corupției italiene. Opera se înscrie într-o acțiune de educație politică și de regenerare națională.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITARĂ

CAPITOLUL XV

TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (IV)

COMEDIA PASTORALĂ

1. Pastorala; evoluția ei spre forma dramatică

Pastorala, ca manifestare poetică, reprezintă o specie veche și răspândită. Ideea ei se pierde în depărtări literare, cu puncte luminoase la Hesiod și în *Cartea lui Ruth* a evreilor.

Genul literar s-a constituit în secolul al IV-lea î.Ch. prin idilele lui Teocrit. Găsim aici imagini adevărate ale vieții campestre, cu farmecul și cu asprimile ei. Ciobanii și păzitorii de cirezi apar ca făpturi reale care nu-și vorbesc idilic ca în legendă, ci ca în viața obișnuită, cu limbajul ei natural. Recunoaștem, deopotrivă, cântecul plin de dulceață al naturii și bogăția de zugrăviri a vieții simple.

La imitatorii și continuatorii lui Teocrit genul pastoral suferă modificări. Bion, succesorul lui imediat (secolul al III-lea î.Ch.), îi dă mai multă rafinare și strălucire, modificând însă nota lui inițială de adevăr și simplitate.

Virgiliu păstrează cadrul preluat de la greci, aducând perfecționări de stil și îmbogățiri de experiență afectivă. Alegoria, ca element integrant al genului, capătă mai multă culoare, introducând în conținutul pastoral idei străine, unele de natură politică, socială și religioasă, altele cu notă subiectivă.

Imitatorii lui Virgiliu duc mai departe tendințele astfel începute, prin care în genul pastoral se creează o situație de compromis perpetuată, sub diferite forme, în toate literaturile. Și inițial și mai târziu, pastorala a cunoscut străluciri și s-a bucurat de popularitate. Cu toate acestea, genul a rămas minor, afectat cu un lirism adeseori prea decorativ pentru a putea să cuprindă viața în substanțele ei. De multe ori în istoria lui îl vom simți mai tributar decât altele diferitelor mode, convenții sau maniere literare.

Tradiția clasică a pastoralei a fost reluată de mai mulți poeți italieni în secolele XV–XVI. Încă la începutul Renașterii, *L'Ameto* și *Il Ninfale fiesolano* ale lui Boccaccio treziseră admirație și dorință de imitare. Ca autori mai reprezentativi trebuie să amintim pe Jacopo Sannazaro (1458–1530) și pe Marco Girolamo Vida (1485–1566). Ambii au scris în formă virgiliană, într-un stil a cărui eleganță putea, încă de pe atunci, să pară învechită.

În măsură egală, italienii au contribuit și ei la constituirea pastoralei dramatice.

E un gen care avea să cadă în desuetudine. Cuprindea prea multe artificii, și mai cu seamă se situa prea în afara fenomenului social, pentru a deveni mare literatură. Trebuie să remarcăm, totuși, că procesul nu s-a petrecut dintr-o dată. Timp de aproape două secole, cu deosebire în Italia și în Franța, genul a cunoscut momente de strălucire.

Ne-am putea întreba: cum s-a putut ca niște păstori, puși să vorbească într-o limbă aleasă, idealizați în forme naive și câteodată de-a dreptul puerile, să captiveze interesul spectatorilor?

Sunt în joc mai mulți factori. Precizăm, în primul rând, că latura poetică a spectacolului se întregea cu contribuții variate ale pictorilor, muzicienilor și decoratorilor, ceea ce făcea ca toată prezentarea să fie atractivă, să încânte. În al doilea, rând, trebuie să considerăm atmosfera de euforie a Renașterii, cu aplecările ei înspre lirism ușor, înspre forme manieristice, înspre divertisment strălucitor, înspre mode de curte, înspre colorituri antice. În al treilea rând, trebuie să ținem seama și de anume implicații psihologice. Inchiziția exercita asupra manifestărilor de artă și de cultură o cenzură deprimantă. Condiția poeților la curțile princiare și ducale nu era întotdeauna atât de fericită pe cât o arătau aparențele. Mulți dintre aceștia erau împiedicați de a-și realiza întreaga lor vocație; li se cerea să compună pentru curte, pentru gusturile convenționale ale acesteia și pentru măgulirea patronilor. Nu este exclus, deci, ca pastorala – cu lumea ei de închipuiri, de forme ideale, de generozități ale simțirii – să fi constituit pentru aceștia, în perioadele lor de amărăciune, un refugiu.

Primele impulsuri de seamă, care au dus la constituirea genului, apar la curtea ducală din Ferrara. În 1487, ducele Ercole I a patronat reprezentarea unei pastorale dramatice, *Cefala* sau *Aurora*, scrisă de nepotul său, poetul Niccolò da Correggio Visconte (1449–1508). Luigi Tansillo (1510–1568), influențat de aproape de Ariosto, este autorul unei pastorale, *Eglé*. Agostino Beccari (1510–1590), pe care unii istorici literari îl consideră drept creatorul pastoralei italiene, a dat la iveală o bucolică intitulată *Il Sacrifizio*, amestec steril de galanterie uscată și de bufonerie licențioasă. Agostino Argenti (mort în 1576), prin *Lo Sfortunato* (Nefericitul), e socotit printre cei mai reprezentativi precursori în acest gen ai lui Torquato Tasso.

2. Giovan Battista Guarini

Giovan Battista Guarini (1538–1612), celebru poet italian, se înscrie în tradiția literară a Ferrarei. L-a cunoscut de aproape pe Torquato Tasso; a și colaborat la revizuirea *Ierusalimului eliberat*. Pe de o parte, îl socotea nebun; pe de altă parte resimțea față de acesta un sentiment de gelozie, dorind cu stăruință să-l întreacă. Muncit de o asemenea ambiție, mai cu seamă în urma succesului repurtat de *Aminta*, a compus o pastorală în versuri, *Il Pastor fido* (Păstorul credincios).

Acțiunea este lungă, stufoasă, complicată. Mirtillo iubește pe Amarilli. Dragostea lor este împiedicată de marele preot Montano, căruia un oracol îi ceruse să unească pe Amarilli cu fiul său Silvio. Acestuia, însă, dragostea nu-i spune nimic; spre disperarea Dorindei, care îl iubește. Pe Mirtillo îl iubește Corisca, o femeie perfidă și răutăcioasă. Prin mașinațiuni mizerabile, aceasta izbutește s-o pună pe Amarilli în pericol de moarte. Mirtillo, credincios sentimentului său, este gata să-și dea viața pentru femeia iubită. Între timp, Montano descoperă că Mirtillo este chiar fiul său, pe care încă demult îl crezuse pierdut. Dintr-o dată, faptele se luminează; în locul greutăților și tristeții de până acum se ivesc dezlegări fericite. Mirtillo și Amarilli se căsătoresc, împlinindu-se astfel și dorința oracolului. Silvio, cu sufletul transformat, se apropie de Dorinda, pe care va începe s-o iubească. Corisca, regretându-și faptele, obține iertare.

Guarini a construit această piesă cu risipă de fantezie, îmbinând elemente multiple, de eglogă, tragedie și comedie. E atras de spectaculozitate; urmărește cu dinadinsul s-o realizeze. Dispune de virtuozitate poetică. Nu atinge profunzimi de sentiment ca Tasso, după cum nu are nici sinceritatea artistică a acestuia. La Tasso, predomină izbucnirile pline de strălucire ale unui talent tânăr, în plină ebuliție; la Guarini se simte o elaborare organizată, susținută de voință și ambiție.

Episoadele acțiunii se împletesc cu coruri, muzică instrumentală și scene de balet. Autorul stăruie în toate convenționalitățile genului, fără să se silească a ieși din ele. Nu se preocupă să dea personajelor sale realitate și adevăr psihologic. Păstorii pe care ni-i prezintă vorbesc cu subtilități psihologice, mânuiesc vocabulare de școală, se comportă ca la curte și practică în mișcări un stil ca de antecameră. Din când în când autorul strecoară și unele libertăți, sărind de la forme elegante și rafinate la izbucniri brutale și licențioase.

Guarini ni se prezintă și ca doctrinar al genului. În *Compendio della poesia tragicomica* (Breviar de poezie tragicomică) emite o seamă de reguli, cu intenția de a stabili o poetică nouă. Majoritatea i-au fost dictate de discuțiile și controversele ivite în jurul lui *Pastor fido*. Stabilește ca bază a sistemului său dramatic împletirea tragicului cu comicul. Poetul trebuie să tindă la sudarea celor două elemente, așa încât să simțim în ele vibrarea unui singur suflet. Există procedee comice de care s-a abuzat; de aceea comedia are nevoie de o regenerare curajoasă. Ea trebuie realizată cu mijloace noi, cu inițiative hotărâte, așa cum au procedat cei vechi când au introdus în severitatea subiectului tragic pe satiri, ca personaje comice.

Simpla intercalare de momente muzicale între episoadele acțiunii este și ea un procedeu perimat, de la care – spune Guarini – n-am mai avea de așteptat ceva deosebit. De aici, hotărârea de a recurge la glume, aluzii și situații licențioase; unele din acestea vor întrece ca îndrăzneală chiar pe acelea din comediile lui Machiavelli și Aretino.

Împotriva unor opinii contemporane, după care *Il Pastor fido* ar avea trei subiecte – comic, tragic și idilic – poetul se apără cu precizie și promptitudine, arătând că a reunit în piesă elemente din fiecare. În răspunsurile lui, Guarini alunecă într-o criză de orgoliu, comparând piesa lui, pentru care așteaptă recunoașterea meritată, cu *Oedip* de Sofocle.

Il Pastor fido a produs o impresie puternică, stârnind elogii și proteste. A fost tradusă în mai multe limbi; încă în timpul vieții autorului a cunoscut treizeci de ediții. Rareori s-a putut vedea mai multă pasiune, în tabăra admiratorilor ca și în aceea a detractorilor. Cardinalul Bellarmin, doctrinar al iezuiților, pretindea că libertățile din această piesă au făcut mai mult rău „decât acțiunile lui Luther și ale lui Calvin la un loc". În Franța, admiratorii și imitatorii lui Guarini se vor perpetua timp de secole; printre ei se numără și Voltaire.

Guarini a cultivat și alte genuri, compunând numeroase comedii, sonete și madrigaluri. Toate acestea au trecut în uitare; amintirea lui *Il Pastor fido* însă va stărui cu putere până în secolul al XVIII-lea, când îl va influența de aproape pe Metastasio în inventarea dramei muzicale și a libretului de operă.

3. Torquato Tasso; omul și scriitorul

Cel mai de seamă eveniment, în constituirea și manifestarea genului în Italia, a fost reprezentarea în 1573 a pastoralei dramatice *Aminta* de Torquato Tasso.

Poetul s-a născut în 1544 la Sorrento. Vecinătatea golfului Neapolelui, cu natura lui feerică și cu luminile de neegalat ale spațiului mediteranean, a trezit primele lui viziuni poetice. Copilăria i-a fost umbrită de o tristețe stăruitoare. Tatăl, condamnat politic, trebuia să peregrineze dintr-un loc într-altul, departe de familia și de căminul său. Mama, obligată să rămână în cetate, era supusă la umiliri și persecuții. Moartea ei timpurie a smuls copilului accente lirice de durere.

Rămas orfan de mamă, Torquato își urmează tatăl, întâi la Roma, apoi la Urbino, la Veneția și la Padova. Acesta se străduiește să asigure fiului său o educație aleasă. Torquato ascultă lecțiile unor profesori vestiți și deprinde codul manierelor de curte. La Veneția și la Padova se apropie de prietenii tatălui; între aceștia, criticul Speroni și tipografii Paolo și Aldo Manuzio erau celebri. La universitățile din Padova și Bologna face studii de drept, de retorică și de filozofie. Câteva satire mușcătoare la adresa mai mult profesori și colegi îi aduc unele neplăceri, fără urmări serioase.

Cardinalul Lodovico d'Este, protectorul tatălui, îl ia în serviciul său. Drept mulțumire, tânărul, în vârstă de optsprezece ani, îi dedică un roman cavaleresc, *Rinaldo*. Rămâne în sfera curții timp de douăzeci de ani, perioadă care i-a adus

atât fericire și strălucire cât și dezamăgire. La Paris, unde își însoțește protectorul într-o misiunea diplomatică pe lângă regele Carol al IX-lea, se bucură de primirea sărbătorească pe care i-o fac Ronsard și poeții Pleiadei. Totuși, călătoria se soldează cu amărăciune; chestiuni de politică religioasă, privind raporturile dintre catolici și protestanți, îl pun în conflict cu cardinalul.

La reîntoarcerea în patrie Tasso intră ca poet de curte în serviciul ducelui Alfonso d'Este, fratele cardinalului și stăpânul ambițios al Ferrarei. Plăcerile vieții de curte, fastul serbărilor și dragostea femeilor îl cuceresc. E înconjurat de admirație și de atenții măgulitoare. Lucrezia și Leonora d'Este îi arată o afecțiune caldă și asiduă. S-ar părea că poetul le răspunde cu sentimente corespunzătoare, fără să fie totuși cert dacă era o pasiune amoroasă sau un omagiu de poet, în stilul cerut de vreme și de circumstanțe.

Cu timpul, între duce și poet a început să se sape o prăpastie. Primul stăpânit de un orgoliu nemăsurat, obsedat de gândul că Ferrara trebuie să egaleze în strălucire Florența și Urbino, întreținea în jurul său o vastă rețea de intrigi, de invidii, de gelozii, urzită în umbra anticamerelor. Tasso, ca poet oficial al curții, trebuie să navigheze prin aceste situații delicate, strivindu-și simțirea ori convingerile proprii. Nemulțumirea sufletească îi aduce o tulburare a sănătății.

Criza s-a dezlănțuit curând după terminarea *Ierusalimului eliberat*. O comisie de cenzură reunită la Roma cerea ca poemul să fie conceput și scris în așa fel, încât să poată fi citit în mod convenabil și în ordinele bisericești. Era o condiție grea și absurdă; într-un poem conceput pe un larg plan istoric și în același timp ca roman profan de dragoste, aplicarea ei echivala cu mutilarea. Poetul se frământă îndelung; face încercări disperate pentru a găsi un modus vivendi între exigența credinței și nevoile artei. Terorizat de ideea că ar putea să fie un damnat, devine prada unei exaltări stăruitoare; se zbate într-o confuzie de criterii, în care nici asigurările inchizitorilor nu mai izbutesc să-i dea puțină liniște. Nu-și mai poate ascunde nemulțumirea față de oamenii și moravurile de la curte; vede aproape în fiecare un intrigant, un invidios, un dușman, oameni care toți i-au jurat pieirea; nu se sfiește să-i amenințe, numindu-i totodată „o turmă de lași, ingrați și ticăloși".

Alfonso d'Este, interesat să-și păstreze bunăvoința Vaticanului, dă ordin ca Tasso să fie pus în lanțuri și internat în spitalul Sant'Anna. Aici, poetul va trăi un prizonierat de șapte ani, din 1579, până în 1586. I se aplică un tratament aspru, jignitor, de natură să-i exacerbeze boala. Aflăm din scrisorile lui că nu era privit cu înțelegere, ca un bolnav, ci ca un om rău, meritând corecții severe și regim de constrângere. Într-un moment când situația lui părea mai bună, a primit vizita lui Montaigne; aflăm din *Eseurile* acestuia în ce stare mizerabilă l-a găsit. Alfonso d'Este refuză să-l vadă, uitând cu ingratitudine că altădată acest poet îl cântase și îi dedicase principala lui operă, *Ierusalimul eliberat*.

În 1586, în urma unor intervenții cu trecere, poetul e repus în libertate. E deprimat, fizic și moral. Continuă totuși să scrie; s-ar părea că vechea popularitate se va reface și că steaua lui e pe cale să strălucească din nou. Papa Clement al

VIII-lea îl cheamă la Roma, pentru a-l încununa pe Capitoliu. Poetul, însă, este extenuat. Cu puțin înainte de ziua consacrării, un zguduitor acces de febră îl doboară. Se stinge în ziua de 25 aprilie 1595, într-o chilie de mănăstire, găsindu-și în sfârșit liniștea pe care viața i-o refuzase.

4. Aminta

În 1572, Tasso se întorcea din Franța, unde îl însoțise pe cardinalul Lodovico d'Este într-o misiune politică și religioasă. Felul de a se purta al cardinalului, și mai cu seamă zgârcenia acestuia, îi procuraseră o seamă de umiliri, pe care poetul le resimțise cu amărăciune. Reîntors în Italia, regăsind aici viața de plăceri și strălucire ce-i intrase în sânge, văzându-se din nou înconjurat de respect și admirație, Tasso își revine sufletește. Compune, sub un puternic impuls poetic, drama pastorală *Aminta*.

Subiectul este format din puține întâmplări. Un tânăr păstor, Aminta, de origine divină, o iubește încă din copilărie pe nimfa Silvia cu o dragoste curată. Dar la toate chemările și mărturisirile tânărului, nimfa rămâne nepăsătoare. Credincioasă zeiței Diana, s-ar părea că marea ei fericire e să alerge pe câmpii și prin păduri, săgetând fiarele sălbatice. Într-o zi, păstorul o scapă din mâinile lacome ale satirului. Deși Aminta și-a pus viața în pericol pentru ea, nimfa continuă să fie aspră, indiferentă și capricioasă. Parcă și mai neîndurătoare față de suferința tânărului, se dedă cu și mai multă frenezie curselor ei silvane. O dată, la o vânătoare de lupi, i s-a pierdut urma. Cei care relatează faptul lui Aminta sunt convinși că Silvia a fost sfâșiată de fiare. Aminta e disperat. Ceea ce îl mai ține în viață era nădejdea că totuși într-o zi dragostea lui va birui. Acum însă, când știe că iubita nu se mai află în viață, totul îi pare fără sens. Singura dezlegare e moartea. Se aruncă într-o prăpastie. Ergast e martor cum în momentul suprem rostește cu sfințenie numele iubitei sale. Dar nici Silvia nu fusese sfâșiată de lupi și nici Aminta n-a murit; în cădere, acesta se oprise teafăr într-un rămuriș. Cei doi tineri se regăsesc. Mustrată de remușcări, Silvia nu-și mai ascunde iubirea. În realitate o resimțise de mult, dar dintr-un joc al tinereții și al dragostei amânase să și-o dea pe față.

Pe un plan secundar al acțiunii facem cunoștință cu încă o pereche de îndrăgostiți: Dafne și Tirsi. Ni se înfățișează două concepții asupra iubirii: una, cea dintre Aminta și Silvia, plină de sfielile emoției adevărate, bazată pe curățenie și ideal, triumfând doar cu greu la capătul unor încercări și așteptări dureroase; alta, între Dafne și Tirsi, făcută din voluptăți și plăceri imediate, primind solicitările naturii și ale inimii fără ezitări și scrupule, mergând fără teamă în direcția fericirilor oarbe.

Cât poate fi de adevărat că în această opoziție poetul a inclus și altceva decât situații de intrigă dramatică și de efect scenic? Dacă ne gândim la starea sufletească în care a compus poemul, și deopotrivă la conflictele intime ce începeau să se anunțe între el și mentalitatea de curte, înclinăm să credem că da. Se pare, deci, că prin cele două forme de a înțelege dragostea poetul a zugrăvit două lumi: una onestă, cu un sentiment prelung al valorilor, stăpână pe o tablă de judecăți și capabilă să lupte cu

prețuri cât de grele pentru triumful ei; cealaltă dominată de artificii, dispusă la tranzacții, mulțumindu-se să trăiască la suprafață, ascunzându-și golurile de simțire sub paravanul unor înfățișări strălucitoare și al unei mentalități euforice.

Nu ne va fi greu să înțelegem că aceasta din urmă era lumea de curte. Poetul îi aparținea și se bucura de privilegiile ei; în sufletul său, însă, purta îndoieli. Multă vreme acestea au rămas difuze; cu timpul vor deveni evidente. Folosind ficțiunea, Tasso zugrăvea fapte și stări din realitate. Procedeul era binevenit, și pentru poet și pentru curte. Primul avea astfel putința să dea curs gândurilor și simțămintelor proprii; cealaltă – puțin dispusă să asiste la spectacole cu deznodăminte triste – găsea pe scenă ceea ce îi convenea mai mult.

Acțiunea se grupează în cinci acte scurte, cu scene și tablouri variate. În fiecare act se marchează o altă treaptă și nuanță a iubirii. Corul de păstori, la sfârșitul fiecărui act, rezumă forma și stadiul sentimentului desprins din acțiunea desfășurată până atunci. Câteodată această rezumare este scânteietor de frumoasă și de sugestivă.

În corul care încheie primul act, se înalță un imn de slavă vârstei de aur, în care iubirea se contopea cu simplitate în măsurile și armoniile firii:

Acele inemi slobode și-ntregi
Nu ascultau decât povața blândă
A dreptei Firi, și sfatu-i înțelept,
Ce glăsuiau că: tot ce te încântă
E-ngăduit și drept.
Pe-atunci printre pâraie
Și printre flori dantând,
Zei mărunței, lui Amor vestitori
Lipsiți de arc și torțe cu văpaie,
Se adunau deolaltă cu păstori
Și zâne într-un rând,
Săruturi cu oftări amestecând
Și cu oftări de dragoste cuvinte.
Fecioare goale-și desvăleau bujorii,
Și sânii mici și tari, strălucitorii,
Nuri astăzi tăinuiți sub largi veșminte,
Vedeai răsfrânți în unde-ndrăgitori
Dedați iubirii-n nesfiiți fiori.[1]

În partea finală a corului, după ce prin încercări și suferințe repetate iubirea a biruit, găsim o filozofie de nuanță epicureiană. Poetul se înclină cu respect în fața fericirii dobândite cu prețul deznădejdii, dar nu ascunde că i-ar plăcea și o fericire ivită mai senin, fără primejdii și încrâncenări de durere.

1 Traducere de Romulus Vulpescu; ediția E.S.P.L.A., București, 1956.

Eu nu ştiu dacă multa-amărăciune
De-acest păstor, în dragoste cercată,
În plâns, în suferinţi, în curtenie,
Îşi află pe de-a-ntregul o răsplată
În dulcea, de acuma bucurie,
Dar ştiu că fericirea ţi-i mai scumpă
Atunci când se urmează desnădejdii;
Nu-ţi cer să-mi dărui, Amor,
Această încântare cu primejdii.
Într-acest chip pe alţii covârşeşte-i:
Ci zâna mea la pieptu-i mă alinte
Nu după îndelungă rugăminte,
Nici după curteniri prea lungi şi vane;
Şi dragostelor noastre nu le fie
Imbolduri, chinuri crâncene, deşarte,
Ci dulci mânii şi trecătoare toane;
Iar celor care-ndură (aspră soarte!)
Din pricina-ţi şi lupte şi amaruri
În inemi le revarsă-a' păcii daruri.[1]

În ce măsură, compunând această pastorală, Tasso s-a gândit la o compoziţie convenţională de gen, făcută să placă şi să culeagă dintr-o dată sufragiile publicului de curte, – şi în ce măsură s-a cuprins şi pe sine, cu simţămintele sale, până la un punct chiar cu profesiunea sa de credinţă?

Chestiunea e delicată; sunt în joc situaţii intime, subtile, de care fireşte n-am avea dreptul să ne apropiem decât cu precauţie şi îndoială.

Ca poet de curte, sensibil prin psihologia lui la atâtea dintre măgulirile şi plăcerile acesteia, bănuim că Tasso urmărea să se facă agreat, să compună în acord cu moda vremii, să-şi îndeplinească cu rafinament şi strălucire îndatoririle lui ce decurgeau din această demnitate. Nu era nici primul şi nici ultimul obligat, prin formele şi criteriile de viaţă ale timpului, să se exerseze într-o asemenea direcţie. În perioadele de plină afirmare a Renaşterii, pastorala ca gen poetic s-ar fi situat sub tensiunea generală a creaţiei în curs; acum, însă, către sfârşitul Cinquecentului, devenea o formă mai actuală, în stare să sublimeze fenomene ale declinului şi să răspundă sufleteşte la noile dispoziţii ale vremii.

Pe de altă parte, trebuie să ne gândim şi la autor, ca om şi ca sensibilitate poetică. Poetul se află în plină tinereţe; este în drepturile lui să viseze, să-şi facă planuri de viaţă, să aspire la fericire, să creadă cu frenezie în puterea iubirii, s-o pregătească, s-o cheme, s-o aştepte, s-o învăluie în sărbători ale simţirii. Va vorbi, în poemul său, nu doar cu meşteşugul, ci şi cu inima. Se zugrăveşte pe sine în ambii îndrăgostiţi: şi în Aminta, şi în Tirsi. În Aminta cu trăsăturile lui de înamorat

1 Idem.

al iubirii pure, cu sincerităţile şi înălţimile ei depline; în Tirsi cu pornirile lui şăgalnice, luată nu atât din propria-i natură, cât împrumutată prin mimetismul tinereţii din moda vieţii de curte.

Sensibilitatea poetului are cu genul pastoral afinităţi reale. Viaţa liniştită, încântările campestre, miresmele unei naturi dulci şi însorite, fiorurile când şăgalnice, când patetice ale nevoii de iubire – toate acestea alcătuiau un climat de vis şi de realitate, la care Tasso adera profund.

Aparenţa e de dramă; în schimb, fondul poemului e liric. Totul pluteşte într-o atmosferă de sensibilitate tinerească, de imaginaţie înflăcărată, de armonii ideale. Există şi o notă dulceagă, pe alocuri pronunţată, stăruitoare; totuşi, afectarea nu devine supărătoare, pentru că sinceritatea şi prospeţimea simţirii întrec şi acoperă manierismul formei. Idilismul naturii se împleteşte cu o năzuinţă continuă spre plăceri, unele cu notă senzuală, altele încărcate de melancolie visătoare, elegiacă. Nu întâlnim asprimi, aspecte mai colţuroase, izbucniri nestăpânite; suntem într-un climat care ne învăluie şi ne mângâie.

Nici chiar satirul, care la un moment dat intervine în mersul acţiunii cu o manifestare bestială, nu este respingător. Când acesta enumeră farmecele nimfei, atinge prin imaginile sale registre poetice:

Vai! Când ţi-adun mănunchi de flori, prinos,
Nu le voieşti, căci sunt mai vii bujorii
Din chipul tău. Vai! dacă mere-n pârg
Culesu-ţi-am, nu vrei să iei desigur
Fiindcă ţii mai mândre mere în sânu-ţi.
Vai! faguri de-ţi aduc, trufaşă-i lepezi,
Căci buzele mai dulci ţi-s decât mierea.

Când se cântă pe sine, împăunându-se cu „frumuseţea" făpturii sale bărbăteşti, satirul e numai ridicol, nu şi fioros:

Nu sunt de lepădat, căci m-am zărit
În apele tihnite ale mării
Mai ieri, când se-mpăcase vântuirea.
Într-adevăr obrazu-mi roşcovan,
Vânjoasele şi zdravenele-mi braţe,
Măreţii umeri, pieptu-mpăroşat
Cu soldurile-aidoma, sunt semne
De mari vigori şi vlagă bărbătească.

Dulceaţa situaţiilor se transmite şi stilului. Acesta decurge muzical, onctuos, fără sforţări, ca printr-o împletire spontană a ideilor şi a sentimentelor. Poetul se mişcă în voie, dăruindu-ne la fiecare pas imagini preţioase şi mângâietoare.

Mânuiește o artă în care e meșter; se dedă cu voluptate valurilor sale de inspirație, și în același timp știe unde să intervină cu artificiul poetic. Stăpânește, pe lângă secretul liric al armoniilor, și unul tehnic. Simte cu intuiție precisă unde trebuie să folosească în mod discret o aliterație, unde să repete un cuvânt expresiv sau caracteristic, unde să dea frazei o legănare unduioasă, unde să schimbe metrul, unde să lase ca înaintea ideii să iasă mai în lumină melodia, unde să situeze refrenele, unde să obțină mai multe efecte de sugestie. Nu urmează reguli anumite; are gustul sigur, acesta constituindu-i principala călăuză. Cultivă artificiul, dar păstrează limite estetice și evită să facă din el un procedeu. Respirăm într-o ambianță de culori rafinate și de tonuri calme. E operă de tinerețe și de presimțiri romantice; i s-a spus „cel mai frumos madrigal al literaturii italiene". Poartă cu ea un cântec al vieții, al setei de a trăi, al muzicii cu care răsună în noi armoniile naturii, ale iubirii.

Opera a fost reprezentată pentru prima oară în 1573, în insula Belvedere pe fluviul Pad, în cadrul unei festivități strălucite. A devenit celebră din primul moment. Încă din epocă a fost tradusă în mai multe limbi europene. A stârnit, deopotrivă, admirație și invidie. Teatrul italian o numără printre operele lui cele mai caracteristice. Pastorala, prin natura ei, e un gen lipsit de putința unei mari evoluții; *Aminta* reprezintă în această privință un summum. Cel puțin în creația italiană, nu există ca gen o altă operă care s-o întrecă.

5. Urmări. Prefigurarea spectacolului de operă

Aminta lui Tasso și *Il Pastor fido* al lui Guarini au cunoscut succese inegalabile, în Italia ca și dincolo de hotarele ei. Au fost însă succese fără perpetuitate. Genul pastoral, prin natura lui, era condamnat să decadă. Dintre numeroșii imitatori nici unul n-a devenit un continuator autentic al celor doi poeți amintiți. S-ar putea face o singură excepție pentru Guidobaldo Bonnarelli (1563–1608), poet și critic, autorul pastoralei *Filli di Sciro* (Filis din Sciro) care s-a bucurat, tot la curtea din Ferrara, de reprezentații spectaculoase. În centrul intrigii se află dragostea eroinei principale pentru doi păstori. Piesa e compusă cu prețiozitate, într-o notă afectată, neconstituind altceva decât o imitație fadă și manierizantă.

Genul pastoralei dramatice a luat sfârșit prin transformarea lui într-un gen nou: opera. Caracterul romanesc al acțiunii, fastul montării, nota de mare spectaculozitate, importanța dată intermediilor compuse din cântec și dans – iată elemente de natură să alcătuiască trăsături comune cu spectacolul de operă sau în orice caz să deschidă drumuri înspre acesta. De aceea, încă de la întâia sa constituire, noul spectacol de operă va eclipsa genul pastoral; în scurtă vreme îl va și include.

Primele înfiripări ale operei apar către sfârșitul secolului al XVI-lea. Ele reprezintă ultima creație dramatică italiană în stil clasic. Drumul a fost deschis prin reforma stilului muzical inițiată de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526–1594), care a conferit elementului melodic un rol fundamental.

Contează, deopotrivă, cercetările muzicienilor erudiți – Gioseffo Zarlino, Vincenzo Galilei ș.a. – cu privire la rolul cântecului în declamația tragică a vechilor

greci. Toți sunt de acord că scopul muzicii este să exprime stările sufletești cu intensitate, că declamația cântată poate mări puterea expresivă a poeziei, că textul trebuie să aibă rol conducător în muzică și că în creația sa compozitorul trebuie să imite conținutul discursului (Zarlino, în *Dimostrazioni harmoniche*).

Citățm, ca fiind cu deosebire caracteristic în această epocă, pe poetul florentin Ottavio Rinuccini (1562–1621). Este socotit un precursor al lui Metastasio, creatorul dramei lirice. A lăsat un mare număr de piese, scrise ușor, în grabă, dar trădând un sentiment artistic sincer și delicat. Multe din ele au fost reprezentate cu succes, la Florența și la Paris. Cele mai renumite, mai cu seamă ca încercări de declamație sub formă de recitativ, sunt *Euridice* (muzica de Peri), *Arianna* (muzica de Monteverdi) și pastorala *Dafne*, la care au concurat trei compozitori: Peri, Corsi și Caccini. Recitativul existase și înainte, dar se practica numai în monodia liturgică.

Dafne, în prezentarea poetică a lui Rinuccini și cea muzicală a lui Jacopo Peri, era de fapt mai mult un spectacol de operă. S-a spus că reprezentarea ei fastuoasă, în 1591, la palatul Corsi din Florența, ar fi însemnat însuși actul de naștere al genului. Acțiunea, simplă, era doar o canava pentru celelalte dezvoltări scenice. Somptuozitatea montării tindea să întreacă restul. Decorația și spectaculozitatea erau slujite prin numeroase apariții clasice și mitologice, bineînțeles manierizate. Astfel, prologul – în care se adresau complimente publicului – era recitat de Ovidiu; un cor compus din păstori și nimfe, implora pe Jupiter să scape lumea de amenințările monstrului Python; în alte situații, inventate de circumstanță, apăreau Venus și Apollon. Înainte, parte muzicală consta din câteva piese madrigalești; prin recitativ, părțile căpătau continuitate, deveneau un tot omogen.

Un alt text al lui Rinuccini, *Euridice*, a fost pus pe muzică de Giulio Caccini. De la început a înregistrat succese răsunătoare. Avem confirmarea faptului în creațiile imediat următoare ale lui Claudio Monteverdi la Veneția, cu inspirația lui pasionată, profund umană; ale lui Francesco Provenzale la Neapole, care introducea o notă de melancolie stăruitoare, concentrată; și ale lui Giambattista Lulli (Lully) la Paris; ajuns celebru prin măreția și noblețea muzicii sale.

Totuși, evoluția nu va fi ușoară. Nu toți poeții și compozitorii vor face eforturile necesare pentru a menține noul gen pe linii capabile să redea emoții umane puternice și să lege expresia muzicală de adevărurile textului poetic. Vor aluneca spre situații facile de melodramă, cu intrigi romanțioase, scene cabotine de galanterie sau momente bufone. Până la constituirea genului, în adevăratul înțeles al cuvântului, există încă etape.

CAPITOLUL XVI

COMMEDIA DELL'ARTE

1. Origini

Către sfârşitul secolului al XVI-lea, în teatrul italian a început să se dezvolte o comedie aparte, cu pecete şi colorituri locale: *commedia dell'arte*. Denumirea e intraductibilă; a trecut în limbajul universal în versiunea ei italiană. Textual ar însemna comedie de profesionişti, presupunând exerciţiu, deprindere, meşteşug; într-un cuvânt: artă. Mai poartă şi alte denumiri: *commedia buffonesca, commedia di maschere, commedia istrionica, commedia all'improvviso*; sunt însă mai puţin caracteristice, din care cauză nu s-au impus.

I se atribuie origini complexe şi îndepărtate. Ar avea puncte de plecare în teatrul comic latin: comediile *atellane*, mime, pantomime, diferite *ludi* şi producţii satirice. se pune preţ pe faptul că tipuri principale din această formă de comedie au putut fi recunoscute în fresce descoperite la Pompei şi Herculaneum. Farsorii de la sfârşitul perioadei medievale şi din primele timpuri ale Renaşterii şi-au adus şi ei partea de contribuţie prin verva, experienţa şi procedeele lor.

Fondul acestei comedii constă dintr-o strânsă împletire de elemente din tradiţia comediei clasice şi a comediei savante cu elemente din farsa populară. La acestea se adaugă influenţa provinciilor italiene în care s-au născut diferitele tipuri din *commedia dell'arte*, iar limbajul folosit de actori reuneşte în pitorescul lui date şi imagini din mai multe graiuri locale italiene.

În spectacolele pe care le dădeau, fie în faţa publicului obişnuit, fie în faţa celui de curte unde erau chemaţi adesea, actorii populari îşi luau în jocul lor unele libertăţi. În loc să recite textul, mai mult îl comentau. Se poate spune că intuiţia lor era justă; prin vivacitate, prin precizia punctării şi prin spontaneitatea jocului izbuteau să-şi impună iniţiativa, făcând ca aceasta să devină mai preţuită decât elaborarea autorului.

Pe de o parte, această iniţiativă constituia o reacţie împotriva teatrului savant, cu textele lui mediocre şi pedante, cu elucubraţiile lui reci şi convenţionale;

pe de altă parte, încerca să pună o frână teatrului de histrioni şi bufoni, cu manifestările lui de stradă, aplecate spre grotesc şi vulgar.

Sub acest raport, trebuie menţionată contribuţia lui Angelo Beolco, supranumit „il Ruzzante", poet şi actor comic despre care s-a amintit într-un capitol anterior. Comedia lui populară, cu tipuri din viaţa reală şi cu graiuri autentice din diferite părţi ale Italiei, a introdus o calitate artistică pe care *commedia dell'arte*, într-o fază a ei de întemeiere, şi-a însuşit-o de aproape.

2. Trăsături generale

Din capul locului, *commedia dell'arte* ne pune în faţa a două trăsături caracteristice: improvizaţiile actorilor şi tipicitatea personajelor. Autorul e trecut în umbră; principalele iniţiative şi desfăşurări revin actorului. Faptul s-a precizat în 1567, la Mantua, când o trupă de comedieni profesionişti a renunţat făţiş la textul scris, pentru a fi înlocuit cu un joc liber, susţinut prin fantezie şi vervă spontană.

Actorul a căpătat astfel latitudinea să inventeze, să improvizeze, să-şi dezvolte trăsăturile temperamentale, să-şi amplifice şi să-şi coloreze rolul, să imprime personajelor interpretate nota lui personală, bineînţeles fără ca prin aceasta să le modifice caracterele. Dialogurile puteau să sufere modificări, după dispoziţiile de moment ale actorilor, locul reprezentaţiei, gustul spectatorilor şi anume intenţii ori aluzii ce trebuiau strecurate. Actorii se bucurau cu atât mai mult de preţuire, cu cât puteau să dea dovadă de mai multă abilitate în a-şi varia jocul, a se adapta unor situaţii de actualitate ori a răspunde prin iniţiativele lor anumitor sentimente şi aşteptări comune ale spectatorilor. Orice notă putea fi binevenită – de la atitudinea potolită şi discretă până la extravaganţa frenetică –, dacă prin conţinutul ei atingea un resort al sensibilităţii populare şi dacă redarea pe scenă era făcută cu meşteşug.

Asistăm -- cum s-a mai spus – la o domnie necontestată a actorului. Acesta este cheia şi sufletul întregului spectacol. Prin instinct şi pregătire prin rutină şi prin reîmprospătare continuă a meşteşugului e ţinut să folosească, să pună în mişcare cât mai multe elemente constitutive ale artei scenice. Anume: e acrobat, şi ca atare, trebuie să însoţească rostirea dialogurilor cu paşi abili, sărituri, tumbe, intrări neaşteptate, tururi de forţă, exhibiţii gimnastice; e dansator, fapt pe care ni-l va demonstra în pauzele de acţiune din intermedii sau în micile balete cu care se sfârşeau reprezentaţiile; e muzicant, în care calitate se acompaniază cu chitara, cântă în timpul acţiunii sau în divertismentele din antracte; e pictor, ceea ce constatăm din decorurile pe care adesea le compune singur şi din culorile vii, atrăgătoare, ale costumului; e şi autor, obligat în consecinţă să-şi improvizeze textele sau să aducă în cele ştiute pe dinafară părţi noi de improvizaţie.

Asupra acestui aspect, al improvizaţiei, sunt de făcut o seamă de precizări.

Bineînţeles, nu putea fi vorba de improvizări totale şi continue. Faptul trebuie înţeles în limitele lui reale. Actorii nu interpretau indiferent ce roluri, ci roluri compatibile cu fizicul şi cu aptitudinile lor scenice; mai precis: roluri în care se

specializau și în care cu timpul ajungeau la reflexe și deprinderi profesionale. Cu memoria lor sigură, bine exersată, puteau să folosească la timp, cu adresă, elemente verbale și gesticulații din recuzita fiecărui rol: tirade, formule istețe, cuvinte de spirit, aluzii caustice, sentințe, proverbe, recitări în dialect, declarații de dragoste, certuri de îndrăgostiți, invective paterne, jurăminte, fraze și poze pedante, momente de extaz, explozii de disperare, porniri delirante ș.a. Aceste mijloace, fiecare cu tipicul lui, făceau parte dintr-un arsenal cunoscut al meșteșugului; principalul era ca întrebuințarea lor să cadă pe momente potrivite, ca prin ele să se umple eventuale goluri ale acțiunii, ca aluziile să intre pe firul actualității, toate acestea cu inspirație și vervă, într-un ritm care să comunice viață, să dea impresie de libertate.

Notăm că trupele cu reputație practicau mijloace diferite. Fiecare ținea să aducă o notă aparte, să revendice o tradiție proprie, să folosească în intrigile și procedeele ei trăsături specifice. Existau în această direcție specializări ce treceau din tată în fiu, alcătuind astfel în familiile și generațiile de actori adevărate ereditați, egale cu ele însele și totodată putând să se înnoiască necontenit.

3. Subiectele

Cu privire la subiecte și repertorii, avem izvoare în mulțimea textelor de scenarii păstrate în bibliotecile italiene. Unii actori își redactau tiradele; trupele de tradiție țineau, până la un punct, să-și aibă arhiva lor. Exemplul lui Angelo Beolco i-a îndemnat pe mulți să-și scrie repertoriile. Și sub acest raport, vedem că ideea de improvizație trebuie judecată cu măsură.

În genere subiectul acțiunii conta puțin; câteodată chiar de loc. În dese cazuri subiectul servea mai mult ca o canava, în care actorii găseau repere pentru intrările, ieșirile sau întâlnirile lor în scenă; aveau în ea o bază uniformă, neutră, pe care puteau să intervină cu imaginația lor de moment, asigurând în varietatea jocului un fir conducător și o unitate scenică. În alte cazuri subiectele luau forme de scenarii. Și acestea aveau tot caracter schematic; puneau însă în mișcare o acțiune mai susținută, cu intrigă prinsă în situații definite, ceea ce făcea ca în interiorul anecdotei propriu-zise posibilitatea de improvizație să fie mai redusă.

Scenariile se inspirau din Terențiu, într-o mai mică măsură și din Plaut. În centrul lor întâlnim o dezbatere amoroasă, la început înconjurată de adversități, până în cele din urmă fericită. Intriga e presărată cu obstacole; acestea se multiplică în actul al doilea și dispar ca prin farmec la sfârșitul actului al treilea. Unele obstacole provin din convenințe și prejudecăți de clasă socială; altele țin de avariția tatălui, de gelozie față de propriul fiu sau de firea timidă și rușinoasă a unuia dintre parteneri. Există însă întotdeauna un Scapino – sau altul din aceeași familie – care va ști să rezolve încurcăturile și să găsească soluții fericite. Îndrăgostiții din comedie – care sunt și oarecum prostuți – pun soarta lor în mâna acestuia. Vor mai interveni câteodată și alte episoade: întâmplări cu pirați, răpiri petrecute pe când eroii erau copii, recunoașteri în ultima clipă, toate de natură să limpezească și să legitimeze căsătoria dorită.

Asemenea subiecte, cu structuri laxe, străine de reguli, îngăduiau ca intriga să se prelungească, oricât, fie prin adăugare de peripeţii, fie prin asociere de intrigi lăturalnice. Îngăduiau, deopotrivă, introduceri ori anexări de pasaje fără legătură cu conţinutul intrigii: quiproquo-uri, divertismente muzicale şi coregrafice, improvizaţii vesele, desfăşurări funambuleşti, scene de acrobaţie ş.a. În plus, reprezentaţiile se deschideau cu prologuri şi se sfârşeau prin scene de rămas bun adresate spectatorilor.

4. Personajele

Personajele, în *commedia dell'arte*, reprezintă un capitol important. Tot ce alcătuieşte viaţa şi individualitatea acestei forme de teatru – idei, sentimente, reflectare de moravuri, satiră, mesaj popular, măiestrie de scenă, meşteşug actoricesc – e pus în mişcare prin mulţimea, varietatea şi caracteristicile tipurilor aduse pe scenă.

Personajele urmează trăsături anumite, fixate prin tradiţia comică. Portul de măşti, ca şi linia vestimentară, vin să confirme şi să perpetueze această tradiţie. Găsim la majoritatea personajelor note caricaturale, cu alunecări spre grotesc şi în acelaşi timp cu observaţii din realitatea vieţii, toate în spirit de satiră şi vervă comică. Principalul lot de personaje e împrumutat din comedia clasică: bătrâni egoişti şi neînţelegători, paraziţi, servitori ingenioşi, intermediari, negustori, tineri îndrăgostiţi, fanfaroni, intriganţi ş.a.; galeria se întregeşte cu tipuri luate din viaţa locală a provinciilor italiene sau cu figuri inspirate de situaţii contemporane. Reprezentau – se poate spune – toate categoriile sociale şi aproape toate ocupaţiile de seamă ale epocii.

Numim, mai întâi, patru tipuri principale: Pantalone, Doctorul, Căpitanul şi Valetul. Le găsim în aproape toate scenariile; constituiai în acestea puncte-cheie; dintre înfăţişările şi manifestările lor, multe au devenit proverbiale.

Pantalone e de origine veneţiană. Îl recunoaştem, printre altele, după vorbirea lui dialectală. Are nasul coroiat şi bărbia ascuţită; e îmbrăcat în roşu; în picioare poartă papuci turceşti. E un parvenit plin de sine, zgârcit, vicios, pe cât de ridicol pe atât de poltron; incarnează trăsăturile burghezului veneţian, îmbogăţit prin comerţ şi deformat sufleteşte de sentimentul importanţei.

Doctorul vine din Bologna, oraş intrat în satira epocii prin prezumţiile savante ale unora din locuitorii lui. Avem în faţă un om pedant, sentenţios şi rău. Se opune din principiu; în special, vede cu ochi răi dragostea celor tineri şi dorinţa lor de a se căsători.

Căpitanul poartă nume sonore, toate în notă de zeflemea: Spavento, Firibiribombo, Escorobombardone della Papirotonda ş.a. E strănepot al „glorios"-ului latin. Îmbrăcă haina militară cu emfază de erou. În orice moment e dispus să anunţe încă o vitejie ca soldat şi încă o cucerire amoroasă ca bărbat. Pe cât e de curajos în vorbe, pe atâta de fricos în fapte; fie şi o împrejurare măruntă îl

pune cu ușurință în stare de panică. Reprezintă o veche apariție comică, intrată definitiv în sentimentul spectatorilor, și totodată o caricatură a falsului viteaz de tip spaniol, ale cărui aere de triumfător și de cuceritor irezistibil erau greu suportate de către italienii timpului.

Valetul, ca element activ și ca susținător principal al intrigii, a dat naștere mai multor tipuri. Acestea purtau denumirea de Zanni; cuvântul e o convertire a latinescului *sanna*, care înseamnă grimasă, ironie, luare în râs, bufonerie.

Dintre toate, principala atenție se cuvine, însă, personajului Arlechino. Nu știm cu precizie de unde provine această denumire. Diferitele explicații încercate sunt discutabile.[1] Ce știm cu siguranță, e că personajul s-a născut la Bergamo, oraș din nordul Italiei. A devenit repede popular, datorită însușirilor sale de vioiciune, umor și prospețime.

Inițial, personajul reprezenta un comic greoi, compus din trăsături rudimentare: lacom, grobian, ghiftuit, de o naivitate vecină cu prostia. Cu timpul, aceste trăsături au dispărut, făcând loc altora de o natură mai suplă, mai vivace, mai spirituală. Personajul pe care îl vom găsi în comediile italiene, și care va trece hotarele pentru a căpăta cetățenii și în alte țări, e un personaj complex, viu și variat, greu de redus la o formulă.

E mic de statură; are elasticități de pisică; pune în mișcările sale grație și ingeniozitate; pare naiv și nepriceput, dar exact în clipa următoare ne poate uimi printr-o trăsătură de spirit sau chiar un act de înțelepciune; pare o fire leneșă, dar desfășoară o energie neobosită; poate fi generos, și câteodată poltron; are o sumedenie de vicii, pe care totuși suntem înclinați să i le iertăm; și în gesturile sale cugetate și în cele nebunești păstrează ceva de copil; nu-i surprindem niciodată vreo cută de tristețe, vreo umbră de îngândurare; totul, în manifestarea lui, se petrece cu voioșie și agilitate, întreținând astfel un climat de bună dispoziție și de contagiune a dragostei de viață; nu știe și nici nu ține să respecte vreo măsură; e fără criterii, dar nu cinic; e veșnic îndrăgostit, gata să intre într-o aventură, disponibil, cu soluții spontane, fără complicații; nu-și pierde cumpătul în fericire și se consolează cu ușurință în situațiile contrariante; e credincios stăpânului său nu prin admirație sau respect, nici prin supunere, ci printr-o credulitate facilă, lipsită de griji și răspunderi; poate lua totul în râs, fără să-și bată joc sau să trivializeze; e tot atât de convins când joacă o festă lui Pantalone, când îl înfundă pe Doctor, când curtează o slujnică sau când e complicele lui Leandro; nu face nimic cu pasiune, dar în tot ce face pune o vervă comunicativă, în stare să-i atragă simpatii unanime. Costumul, cu bizareriile lui, îi întregește nota spirituală: mască de piele neagră, pălărioară de fetru răsfrântă în dreptul urechii, haine făcute din romburi de culori diferite, încălțăminte ușoară.

1 Unui tânăr actor italian, din intimitatea președintelui Harlay, i s-ar fi dat în ironie porecla de *Harlecchino* (micul Harlay). Un cunoscut actor din Bergamo, iubitor de mese și petreceri, era numit adesea *lechino* (lacomul). Din sfere germane care revendică și ele paternitatea personajului, s-a dat o explicație fantezistă: de la cuvântul *hellequin* (un spirit infernal), o pretinsă derivare din germanul *Erlkönig* (regele ielelor).

Personajul a trăit mai bine de două secole; în acest timp a făcut epocă, a găsit imitatori în diferite ţări, a contribuit la popularizarea teatrului comic, a stimulat vocaţii scenice multor generaţii de actori, a prilejuit satirei dramatice o manifestare multiplă şi elocventă.

Dar Arlecchino nu e singur; familia lui de Zanni, constituită treptat-treptat prin răspândire, ramificări şi adausuri locale, e mare. Numim pe câţiva: Brighella – şiret, intrigant, adesea crud, capabil ca în urmărirea unui scop să ajungă până la crimă; Scaramuccio (originar din Neapole) – fanfaron, lăudăros, afectând cu stridenţă moda spaniolă, cu pretenţie de panaş, alunecând inevitabil în ridicol; Pasquariello (o variantă a lui Scaramuccio) – beţiv şi lacom la mâncare; Pasquino, (şi el o variantă sau mai degrabă o prelungire a personajului anterior) – valet intrigant, mincinos, dar într-o notă mai spirituală şi mai agilă; Pulcinello (în versiune franceză: Polichinelle; în versiune engleză: Punchinello sau Punch) – laş, indiscret, impertinent şi insolent, personaj care n-a pătruns în literatura dramatică propriu-zisă, ci a rămas mai mult în sfera teatrului de marionete; Scapino (o variantă a lui Brighella, dar cu trăsături atenuate, înaintaş al lui Scapin din comediile lui Molière) – interesant ca factor de legătură între teatrul comic italian şi cel francez; Pedrolino (în versiune franceză: Pierrot) – candid, spiritual, cu gesturi graţioase, având ceva feminin în manifestările lui, armonios în mişcări, ferindu-se de excese, adesea cu reacţii de bun-simţ ş.a.

Trebuie să menţionăm încă două categorii de personaje; perechile de îndrăgostiţi şi subretele. Mai puţin conturate şi mai puţin frecvente decât celelalte, îşi au totuşi semnificaţia şi importanţa lor, prin nota lor de tinereţe, de prospeţime, gata să ia partea vieţii şi să apere drepturile iubirii. Ne gândim, anume, la perechile Leandro şi Isabella, Lelio şi Silvia, Cintio şi Flaminia, Orazio şi Carlina şi mai ales la Colombina, personajul cel mai cunoscut dintre toate. Aceasta este o ţărancă vie şi iscusită, într-un fel replică feminină a lui Arlecchino. N-am putea-o încadra în trăsături fixe; interpretele, după imaginaţia şi temperamentul fiecăreia, i-au imprimat reacţii diferite. Are iniţiativă; ştie să câştige încrederea stăpânei; devine uşor confidenta ei; dă soluţii prompte; disimulează cu graţie, manevrându-i pe mulţi; nu-şi pierde cumpătul; îşi păstrează un aer de ingenuitate, chiar dacă de circumstanţă e metresa lui Pantalone; se înţelege bine cu Arlecchino, deşi aparent comunicarea lor are aer de joc şi tachinerie. O întâlnim sub denumiri diferite, preferinţe ale provinciilor ori ale unor actriţe protagoniste; Betta, Franceschina, Diamantina, Zerbinetta, Peretta, Fiammetta, Olivetta ş.a.

Subliniem, deci, că în *commedia dell'arte* tipul sau „masca" nu era un şablon, ci mai mult un reper, asigurând actorului jocul liber şi în acelaşi timp limitându-i inventivitatea. Personajele, prin trăsăturile lor cunoscute, tradiţionale, indicau publicului, încă de la începutul spectacolului, linia generală a rolurilor şi a acţiunii. Repetăm: pe această bază convenţională, intrată în deprinderile comune de gândire, interpreţii puteau să brodeze şi să inventeze în voie, fără să anuleze subiectele pieselor ori să le modifice semnificaţia.

5. Scenografia

Trupele de actori nu aveau teatre speciale. Se instalau, după împrejurări, în piețe publice, câteodată pe ruinele amfiteatrelor și circurilor antice. Rareori, numai când li se dădea această posibilitate, foloseau sălile amenajate în diferite reședințe pentru reprezentații erudite. Își improvizau podiumul, de obicei cât mai ridicat, pentru ca spectatorii să nu piardă nimic din detaliile spectacolului și din evoluțiile interpreților.

Decorurile figurau în genere o piațetă sau o răscruce, cu case laterale și o stradă la mijloc, perpendiculară pe rampă; trebuia ca acest cadru să permită întâlniri, apariții neașteptate, convorbiri particulare, aparte-uri, răpiri, travestiri, întoarceri senzaționale, omoruri, diferite combinații scenice.

La început, reprezentațiile se dădeau într-un cadru simplu; cu timpul s-a trecut la montări fastuoase, cu decoruri artistice, costumație bogată, intermedii coregrafice, alegorii mitologice, apariții grotești, figuri simbolice și, mai ales, cu mașinării de scenă, fie pentru a produce efecte de groază (tunete, fulgere, cutremure), fie pentru momente neașteptate (oameni zburători, apariții de senzație), fie în sfârșit pentru efecte bufone (masă încărcată cu bunătăți, ridicându-se automat când înfometații se pregăteau s-o ia în primire, farfurii sparte în serie, mobile răsturnate ș.a.).

Costumele sunt de un pitoresc intens, cu tonuri vii și variate, pe de o parte pentru a reliefa caracterele măștilor, pe de altă parte pentru a contribui la atmosfera de agilitate a jocului. Culoarea neagră, de exemplu, este rezervată personajului pedant, îngâmfat (Doctorul); cea albă, în schimb, personajului naiv (Pedrolino). Măștile, cu liniile lor caricaturale, urmează reguli asemănătoare: nas coroiat, frunte îngustă, cap chel, bărbie ascuțită, mustață agresivă, cocoașă, dublă cocoașă.

Toate acestea plăceau; mulțimile de spectatori, în care intrau oameni de pe toate treptele societății și ale instrucției, le primeau cu satisfacție, adesea cu manifestări delirante. Nu e mai puțin adevărat, însă, că în aceste străluciri de suprafață se ascundeau semne de eclipsă ale genului. Accentul pus pe elemente exterioare făcea ca interpretarea actoricească să treacă pe plan secundar, ajungând în cele din urmă la rutină și șablon.

6. Satira socială

Commedia dell'arte nu s-a mărginit – cum s-ar părea – la glume și divertisment. Găsim în ea și un spirit de satiră, născut din observarea vieții și din cunoașterea oamenilor. Timp de două secole, acest spirit s-a perpetuat cu nerv, cu pătrundere, cu îndrăzneală. Sub masca bufoneriei frenetice sau a strălucirii de carton, reprezentațiile *all'improvviso* au dat și dovezi mature de realism și judecată socială. În peregrinările lor prin țară, trupele de actori veneau în contact cu realitățile, înregistrau moravuri, surprindeau sentimente, își însușeau criterii locale. Publicul căruia i se adresau era mai ales un public popular, cu ale cărui stări de spirit se aflau de regulă într-o comunicare strânsă, aproape naturală. Partea de inspirație liberă din scenarii avea cu atât mai multă trecere, cucerea cu atât mai mult adeziunea

populară, cu cât în unghiul ei comic puteau fi prinse și stigmatizate prin râs fapte din actualitate, în spiritul sentimentelor și reacțiilor populare.

Menționăm, mai întâi, satira îndreptată împotriva modei academice, cu trăsăturile ei pedante și rigide, care contraziceau aparenta unitate armonioasă, ideală, din atmosfera epocii. În destule cazuri, din extreme scolastice se aluneca în deformări umaniste. Se făcea paradă de erudiție, de clasicism, de artă, de filozofie, de reguli și exegeză, de importanța persoanei proprii; sunt exagerări, artificii, prezumții și accente agresive, față de care bunul-simț popular reacționa prin neîncredere, sarcasm și caricatură, în genere prin explozii de vervă și amuzament.

Subliniem, mai departe, persiflarea autorității abuzive, a celei civile și a celei religioase. Aluziile din improvizațiile actorilor puneau în cauză personaje și situații contemporane: moravuri discutabile ale potentaților, eludări de legi și interpretări părtinitoare, acte arbitrare, spoliații fiscale, abuzuri de putere, libertinaje în sfera palatelor, servilism față de ocupanții străini, apucături mercenare, intrigi din culisele cancelariilor, tendințe despotice, forme de ipocrizie și intoleranță în manifestările clerului ș.a.m.d.

Deopotrivă, satira țintea și în burghezia epocii. Majoritatea tipurilor încarnate și perpetuate prin *commedia dell'arte* erau luate din viața orașelor; mai precis, din viața unor pături orășenești avide de îmbogățire rapidă, aplecate spre plăceri și satisfacții materiale, deformate prin orgoliu, dispuse la tranzacții fără scrupule, gata oricând să înlocuiască datoria serioasă a vieții și a muncii prin expediente. De aici, părinți pervertiți, tineri lipsiți de inițiativă, negustori necinstiți, intriganți de meserie, colportori, arghirofili, zgârciți, medici șarlatani, intermediari, servitori lipsiți de onestitate, stăpâni ridicoli și ignoranți, oameni fără ocupație.

Satira din *commedia dell'arte* a plăcut mult; cu nota ei de vivacitate sinceră și comunicativă, de râs neprefăcut, a stârnit valuri neîncetate de simpatie populară. N-am putea spune că s-a cristalizat într-o acțiune de critică socială propriu-zisă; ca să se ridice la acest nivel, ar fi trebuit ca fresca ei de moravuri să realizeze mai multă unitate și consecvență, mai multă adâncire și organizare a observației, cu susțineri militante din partea unui sentiment de clasă mai definit. Ce putem totuși spune, e că această satiră nu s-a mărginit la aspecte de suprafață, de un comic facil și convențional, ci s-a apropiat de natura umană însăși, cu inițiative și libertăți de gândire aparținând unei epoci înnoitoare.

7. Evoluție și sferă de influență

În secolele XVI–XVII, în teatrul italian, *commedia dell'arte* – sau, cum i se mai spune, *commedia a soggetto* – a înscris o manifestare sigură, de răsunet unanim. De la începuturi modeste, inițiate de trupe nomade de actori în luptă cu greutăți materiale și cu repetate neînțelegeri din partea autorităților, s-a ridicat la forme de artă, capabile de a întemeia în manifestarea de teatru a epocii un gen nou și o școală de măiestrie actoricească.

Deși specific italiană, *commedia dell'arte* a trecut granițele și s-a răspândit în mai multe țări europene, regenerând peste tot interesul pentru teatru și trezind preocupări pentru constituirea de repertorii naționale.

Principalul ecou este acela pe care l-a produs în Franța. În 1576, Henric al III-lea, a chemat la Paris o trupă celebră, *I Gelosi* condusă de Flaminio Scola (actor și autor de scenarii) și numărând în componența ei actori nu mai puțin vestiți, ca soții Francesco și Isabella Andreini. Mai târziu, în 1614, la invitația Mariei de Medici, a poposit în Franța o altă trupă celebră, *I Comici Fideli*. După reveniri în 1621 și 1624, prin inițiativa unuia dintre actori, Niccolò Barbieri, italienii au constituit o trupă permanentă care avea să se fixeze pentru mai multă vreme la Paris, inaugurând capitolul cunoscut sub denumirea de teatrul italienilor.

Se juca în limba italiană. La început, publicul era puțin numeros; curând, însă, succesul atingea proporții. Faptul a stârnit invidia și rivalitatea comedienilor autohtoni. S-au pronunțat interdicții din partea Parlamentului; frivolitatea jocului și improvizația erau privite ca motive de scandal. Din umbră, ca și fățiș, biserica a inspirat și a sprijinit această acțiune. Au urmat dezbateri complicate, când cu condamnări și interziceri ale italienilor, când cu câștiguri de cauză și rechemări. Până la sfârșit, aceștia au învins; începând din anul 1660, trupele de actori italieni au putut dezvolta în Franța o lungă perioadă de activitate. Molière le datorează mult; la școala lor și-a descoperit vocația comică și a pătruns în secretele artei scenice.

Și în alte locuri unde au ajuns cu turneele lor – de la Madrid la Viena și de la München la Londra – trupele de actori *all'improvviso*, cu jocul lor multiplu și contagiunea lor comică, au trezit interes și simpatie. Nu arareori demonstrațiile de îngâmfare ridicolă ale căpitanului Spavento au putut avea în fața curților și aristocrațiilor imperiale și un înțeles politic; răzbunau Italia și pe italieni, prin râs, pentru umilirile la care îi supuneau „protectorii" lor spanioli și austrieci.

Revenim în Italia, pentru că în patria sa *commedia dell'arte* a avut viață mai lungă și a putut să-și dezvolte principalele ei semnificații.

Acest gen de teatru va rămâne în actualitate până în secolul al XVIII-lea. După această dată va începe declinul. Către sfârșitul secolului, și mai cu seamă la începutul celui următor, genul părea de-a dreptul obosit și desuet. Burghezul italian din această perioadă, cu mentalitatea lui activă și revoluționară, hotărât să treacă la lichidarea resturilor feudale, nu-și mai putea simți un interes susținut față de o artă învechită, făcută în bună parte din artificii, ireal, exuberanță și fantasmagorie. La acestea trebuie să adăugăm și motive de ordin intern, ținând de concepția dramatică a genului și de condițiile desfășurării ei pe scenă.

Întrucât *commedia dell'arte* punea accentul pe actor, valoarea generală a spectacolelor depindea prin excelență de calitatea interpretării. În trupele formate din actori de talent – ca joc scenic și ca putere de inspirație – lucrurile au mers bine, ajungându-se la niveluri de artă adevărată. Se știe că italienii au prin temperament dispoziții comice. Dintre actorii care au ilustrat genul, mulți proveneau din popor. Mai trebuie să precizăm un fapt: urcându-se pe scenă, actorii de vocație

nu se mărgineau să fie doar comedieni, ci deveneau şi creatori; ne gândim, anume, la aptitudinile lor de a iniţia texte noi ori de a perfecţiona pe cele existente. Adesea, din dragoste pentru artă, lăsau la o parte rivalităţile profesionale; ce-i interesa, era ca replicile azvârlite să fie cât mai spirituale, ca spectacolul să realizeze cât mai multă naturaleţe şi diversitate, ca risipa de fantezie să fie împletită cu elemente veridice, ca în dezvoltarea fără legi şi reguli a textelor să existe totuşi unitate, armonie şi echilibru.

Dar s-au petrecut – din ce în ce în mai mare măsură – şi cazuri contrarii. Existau şi trupe mediocre care s-au înmulţit, atrase de succes, de expediente şi de facilităţile aparente ale genului. Cum nu aveau posibilitatea să-şi susţină repertoriul prin mijloace de artă şi să-l regenereze prin improvizaţii inteligente, au alunecat în rutină şi platitudine. Reproduceau mereu aceleaşi situaţii, încercau să acopere golurile de inspiraţie cu bufonerii licenţioase, limitau meşteşugul actoricesc la câteva abilităţi aproape saltimbance, coborau totul la o notă de amuzament uşor şi vulgar. Spectacolele îşi pierdeau orice farmec şi orice noutate; nimeni – cel puţin din categoriile active ale societăţii – nu mai găsea util să le urmărească şi să le cultive. Astfel, în secolul al XVIII-lea, graficul evoluţiei începea să scadă; *commedia dell'arte* devenea teatru de bâlci.

Va renaşte, după cum vom vedea mai târziu, dar nu sub vechea ei formă, ci sub o formă cultă, artistică şi realistă, purtând pecetea unui mare spirit dramatic: Carlo Goldoni. *Commedia dell'arte* şi-a încheiat existenţa, dar nu înainte de a-şi fi transmis mesajul, de a fi adus teatrului italian şi teatrului în genere servicii importante.

Timp de două secole, publicul care a susţinut-o, a găsit, în manifestările ei reflectări şi confirmări de seamă ale stărilor lui de spirit; s-a deprins să observe realitatea şi s-o privească sub unghiuri critice; prin reprezentaţia comică, acest public şi-a educat, deopotrivă, simţul social şi simţul artistic.

A propagat prin râs nu numai stări de euforie, ci şi trăsături de mentalitate renascentistă, privind cunoaşterea omului şi aspiraţiile lui la libertăţi de gândire.

A corectat prin bună dispoziţie – mai bine zis: prin ironie – tendinţe ale epocii de a stărui într-un teatru pedant, cu pretenţii erudite, fără intuiţia realităţii şi fără nervul adevărurilor umane.

A impus atenţiei generale forme autentice de comic, capabile ca în fantezia şi manifestările lor burleşti să cuprindă zugrăviri de moravuri şi, în oarecare măsură, chiar de caractere.

A subliniat importanţa actorului, cu funcţiunea lui integrantă în conceperea şi desfăşurarea spectacolului de teatru.

A înscris în istoria generală a comediei un capitol viu, generos, în ale cărui conţinuturi putem recunoaşte interes şi dragoste pentru făptura umană.

8. Perspective

Am parcurs, până aici, inițiativele, străduințele și realizările teatrului italian din Renaștere. Pe marginea lor avem de stabilit câteva observații generale.

Atât ca zugrăvire de caractere și aspecte din viața unei epoci, cât și ca realizare artistică, *Mătrăguna* lui Machiavelli depășește tot ce se scrisese până atunci în repertoriul comic italian. Avem în aceasta o dovadă evidentă că teatrul italian ar fi putut deschide o cale nouă, înscriind o evoluție proprie, cu punți înspre universalitate. Condiția ar fi fost ca el să se elibereze de servituțile imitației după antici, să părăsească manierismul la modă și să scoată spectacolul din linia strictului divertisment. Dar aceasta, știm, nu s-a produs. *Mătrăguna* a constituit doar o apariție izolată, ca un vârf de stâncă în mijlocul unui ocean. Autorul a rămas la fel de singular ca și opera; așa cum contemporanii și urmașii săi imediați n-au înțeles mesajul politic și patriotic din *Principele*, n-au înțeles nici pe cel de teatru militant din *Mătrăguna*. Nici burghezia infatuată a marilor cetăți italiene, stăpânită de fastul și voluptățile îmbogățirii, nici papalitatea, cu obsesia ei de supremație, nu erau în măsură să aprecieze adâncimea și semnificațiile unei asemenea chemări.

Au urmat frământările din ultima parte a Cinquecentului; urmările lor privesc și manifestările artistice. Dispare pentru multă vreme posibilitatea de constituire a unui teatru italian la nivel universal. Abia în secolul al XVIII-lea, prin mișcarea inițiată și condusă de Goldoni, vom asista la o regenerare efectivă a creației dramatice naționale. Până atunci, teatrul italian va stărui în forme și manifestări locale, constând dintr-un amestec inegal de clișee clasice, de supraviețuiri medievale și de bufonerii contemporane. În vreme ce în Spania apăreau Lope de Vega și Calderón, în Anglia Shakespeare, iar în Franța se pregătea marele ei clasicism, Italia a rămas la un teatru local, mediocru, tributar ideii de spectacol în sine și de divertisment.

Totuși, nu e cazul să împingem aceste judecăți negative prea departe. Pe deasupra diferitelor lui carențe, teatrul italian a continuat să aibă expresie și viață. Nevoia de spectacol era prea compatibilă cu firea italiană, prea intrată în deprinderile create de Renaștere, pentru a se eclipsa vreodată. Se vor găsi forme și manifestări noi, capabile să întrețină interesul dramatic și să dea satisfacție maselor. În această privință, commedia dell'arte, ca gen popular și național, a îndeplinit o funcțiune importantă: a fost, timp de două secole, spectacolul reprezentativ al mulțimilor italiene.

CAPITOLUL XVII

TEATRUL FRANCEZ AL RENAȘTERII (I)

PREGĂTIRILE

1. Condiții istorice

Către sfârșitul secolului al XV-lea, după încetarea războaielor cu englezii și după înfrângerea ducelui de Burgundia, ultimul mare feudal ce se mai putea opune politicii de unificare, Franța se afla în situația de a relua legăturile cu lumea din afară, atâta vreme limitate și chiar întrerupte prin constrângerea evenimentelor.

Puterea politică a nobilimii este aproape sfărâmată. Statul, întărit, capătă o nouă ordine interioară, pusă în întregime sub autoritatea regală. Se instituie servicii specializate, organe de control, aparat fiscal, proceduri scrise; toate acestea formând un sistem birocratic centralizat, cu ierarhii funcționărești bine stabilite, de natură să consolideze puterea regelui, să reducă și mai mult posibilitățile nobililor, să creeze mijloace de apărare ale statului și să aducă în raza coroanei părți întinse ale venitului național.

Viața economică – despre care se poate spune că nici în timpul războaielor nu stagnase cu totul – se redresează. Se reiau târgurile, în special cele din Champagne, cu funcțiunea lor de burse pentru mărfurile interne și externe. Descoperirile geografice stimulaseră activitățile, deschizându-le orizonturi noi; în plus, revărsau pe piață importante cantități de metal prețios, ceea ce făcea ca tranzacțiile comerciale să-și mărească volumul. Se construiesc porturi, șosele, poduri; moneda capătă baze mai sigure; se duce o politică vamală mai realistă, în funcție de interesele manufacturilor locale și ale piețelor de comerț în formare. Apar trebuințe noi, de lux și de viață îmbelșugată, aducând prosperitatea unor industrii rafinate, în primul rând cea de postavuri fine. În lupta ei deschisă cu feudalitatea, puterea regală va căuta tot timpul să-și asigure sprijinul burgheziei. Prestigiul acesteia, ca și conștiința ei de sine, sunt în creștere. Burghezia e activă, întreprinzătoare,

cucerește mereu câmpuri noi de acțiune, în care puterea ei de muncă și capacitatea ei de a se instrui dau roade; deopotrivă, e doritoare de onoruri, pe care le va obține de la rege sub formă de sarcini importante în aparatul de stat, în schimbul unor mari sume de bani.

Industria și comerțul, în măsura în care căpătau putința să se miște mai liber, se pregătesc pentru situații prospere. Mentalitatea feudală, cu vechea ei încredere în principiul forței brutale și în autoritatea de drept divin a instituțiilor sale, e zdruncinată din temelii. Planurile și concepțiile care îi iau locul, dublate bineînțeles de interese și rivalități corespunzătoare, reflectă ascensiunea burgheziei. Dintre vechile criterii, unele s-au prăbușit cu totul; altele se găsesc în proces de transformare. Acest proces are aspecte multiple: viață socială și politică, guvernare, educație, activități artistice, practică religioasă. Avem de-a face, în toată puterea cuvântului, cu fenomene de Renaștere.

2. Priviri generale asupra Renașterii franceze

Franța iese din izolarea în care au ținut-o războaiele. Asistăm la un fenomen de efervescență. Curente dinafară își trimit ecouri, exercită influențe. Nu înregistrăm manifestări iconoclaste împotriva trecutului; există totuși sentimentul că viciile și obscuritățile acestuia au durat prea mult. De aici, dorința de ceva nou, regenerator.

Notăm, mai întâi, modificările produse de apariția și dezvoltarea tiparului. Prin cărțile tipărite se difuzau implicit idei și atitudini. În 1470, trei elevi ai lui Gutenberg – Ulrich Gering, Michael Friburger și Martin Crantz –, veniți la Paris, instalează o imprimerie în chiar clădirea Sorbonei. Mulți, încă stăpâniți de prejudecăți medievale, vedeau în acești meșteri niște vrăjitori periculoși; alții le-au luat apărarea. Francisc I, cucerit de frumusețea celebrelor tipărituri venețiene ale lui Aldo Manuzio, va urmări ca imprimeria franceză să le imite. Robert Estienne, unul din cei învestiți cu această misiune, avea să primească titlul de „tipograf regal". Se editează cu febrilitate operele mari ale antichității. Interesul pentru studiu, în speță pentru litere și știință, crește. Literatura franceză din secolul al XVI-lea, cu diferitele ei direcții de manifestare, va trăi de aproape în sfera acestui fenomen.

Asistăm, deopotrivă, și la o influență italiană. În momentul când Carol al VIII-lea, trecea Alpii, începând astfel seria războaielor italiene, comerțul, industria, arta, viața de lume și cultura spiritului din Italia aveau față de cele din Franța un avans de aproape două secole. Era deci firesc ca regii, baronii și cavalerii din armatele de expediție să rămână uluiți de viața orașelor italiene, de splendorile curților senioriale din Milano, Florența și Roma. Se aflau în fața unei lumi noi, neașteptate; li se revela aici farmecul unei vieți înconjurate de artă și hrănite cu voluptăți rafinate. Complăcându-se în ea, o și invidiau. Dorința de imitație devenea în preocupările lor un cuvânt de ordine. Au început să recruteze arhitecți, artiști, învățați, umaniști, profesori de literatură și de științe; aduși în Franța, aceștia vor căpăta aici posibilități să se manifeste, cucerind admirație și formându-și discipoli.

Dintre influențele venite din nord, o menționăm pe cea exercitată de Erasm. Cărțile acestuia erau salutate cu entuziasm. Autorul lor, „părinte al studiilor", „lumină a lumii", trecea în ochii contemporanilor drept însăși întruchiparea înțelepciunii și a științei. *Adagia* – compilație savantă de citate latine – a constituit în epocă, pentru mulți, cartea de căpătâi. Ideea că studiul literaturii greco-latine poate fi o cale sigură de emancipare intelectuală și morală s-a propagat ca un cuvânt de ordine. Alte două idei ale lui Erasm – formarea individului pe calea studiilor clasice și regenerarea socială, prin umanism, care să ducă spre o comunitate liberă a oamenilor de cultură, fără discriminări de rasă, de națiune și de limbă – s-au bucurat în Franța de adeziuni entuziaste.

Adăugăm la aceste influențe din afară contribuția franceză propriu-zisă, prin mari personalități scriitoricești: Rabelais, Henri Estienne, Montaigne, Ronsard și ceilalți poeți ai Pleiadei.

Începe să se dezvolte și în Franța o mișcare umanistă. Semnele ei reprezentative se găsesc în gândirea și activitatea lui Guillaume Budé (Budaeus, 1468–1540), erudit, cercetător, întemeietor a două mari instituții de cultură ale Franței: Colegiul celor trei limbi (Collegium Trilinguae, în care se studiau ebraica, greaca și latină; va deveni (Collège de France) și biblioteca de la Fontainebleau, nucleul viitoarei Biblioteci Naționale. E stăpânit de ideea că omul trebuie să-și îmbogățească mintea și inima, apropiindu-se de „luminile naturale" ale realității. În cultura care începe să se constituie, vechea ariditate scolastică e înlocuită prin *disciplinae humaniores*, adică prin studii mai apropiate de natura umană și de pulsația vieții.

Lucrările scolasticilor stăruiau în comentarii și speculații. Spiritul noii generații este altul. Umaniștii nu se mai subordonează religiei; consideră că gândirea umană se poate dezvolta și independent, lărgindu-și orizonturile de cunoaștere în direcția naturii și a istoriei. Operele scriitorilor greci și latini, cu pătrunderile lor în realitățile vieții, cu aplecările lor asupra naturii umane și cu frumusețile lor artistice, sunt pentru ei modele și documente peremptorii.

În mișcarea umanistă franceză putem distinge mai multe etape.

Prima etapă se caracterizează prin accentuarea unui spirit de curiozitate, cuprinzând în el aspirații largi și variate. Dorința de cunoaștere, extinsă asupra tuturor domeniilor de atunci accesibile, e aproape unanimă. Erudiți și poeți, catolici și protestanți, umaniști și reformatori religioși se regăsesc într-o aspirație vagă, dar comună. Au sentimentul că pot găsi în jurul regelui Francisc I și a surorii lui, Margareta de Navarra, sprijin și înțelegere. Nu se fac discriminări; în orice caz, acestea au mai puțină virulență ca înainte. Astfel, un Le Fèvres d'Estaples, cu formație de teolog, s-a putut apropia prin elenismul lui de umanism și de ideile Reformei; un Clément Marot, poet de curte, nu se va sfii să stăruiască o bucată de vreme în sfera mișcării protestante; un Guillaume Budé, pătruns de cultură clasică și de filozofie platoniciană, ca simțire generală continuă să rămână creștin; Margareta de Navarra unește în opera ei poetică elemente mistice, trăsături umaniste

şi zel moralizator; ş.a.m.d. Mentalitatea vremii e stăpânită de imaginea italiană a omului complex, fără limite şi condiţii în dezvoltarea lui fizică şi morală. S-ar părea că în acest moment vechea prăpastie dintre gândirea clasică şi pietatea creştină e pe punctul să se închidă. Umanismul şi reforma religioasă se întâlnesc, având de luptat împotriva unui duşman comun: tradiţia medievală. În vederea acestei lupte, sunt gata să cultive spiritul critic, mai bine zis spiritul de examen, capabil să elimine vechile servituţi.

Într-o a doua etapă asistăm la modificări importante. Apar disensiuni, unele previzibile, altele neaşteptate. Elementele eterogene, care o clipă păruseră cuprinse în acelaşi curent de epocă, tind acum să se desprindă din unitatea lor iniţială. Calvin şi Rabelais îşi stau faţă în faţă ca adversari. Reforma nu se mărgineşte la mişcarea religioasă; va insista să capete şi caracter de acţiune morală. Cultul raţiunii – postulând ca idee principală datoria de a se ajunge la constituirea unui ideal practic de viaţă – străbate şi în trăsăturile filozofiei libere, reprezentate întâi de Rabelais, puţin după aceea de Montaigne.

Într-o a treia etapă, ultima, ruptura dintre umanism şi Reformă este iminentă. Ne aflăm în jurul anului 1547. Prăpastia deschisă între cele două doctrine s-a adâncit.

În vreme ce umanismul va profesa o credinţă invincibilă în natura umană, atribuindu-i facultatea de a se realiza în creaţii superioare, protestantismul lui Calvin sacrifică natura umană dogmei predestinaţiei. Adăugăm că între timp protestantismul începuse să practice şi el închisori şi ruguri, căzând astfel în aceleaşi păcate pe care le detestase. Renaşterea şi Reforma reprezentau aceleaşi tendinţe de emancipare burgheze, însă cu obiective diferite: prin reînvierea antichităţii, Renaşterea a profesat o întoarcere la natură; în vreme ce Reforma, prin postularea unui creştinism primitiv, sprijinea tocmai amendarea sau chiar strivirea acestei naturi.

În literatură, semnele Renaşterii s-au ivit cu unele întârzieri. În primul moment, secolul n-a făcut distincţii marcate între activitatea umanistă şi cea poetică. Amândouă luptau în „superbul război împotriva ignoranţei"; era de ajuns, pentru ca opinia vremii să le contopească într-un elan comun de admiraţie. La această dată, a descifra un text clasic sau a compune literar păreau acţiuni similare, deopotrivă de tributare muzelor. Doar cu timpul se vor desluşi deosebirile. Trebuia să se înţeleagă, anume, că în universul poetic grec sau latin nu se putea pătrunde numai prin exerciţii filologice – reconstituiri de texte, traduceri, adnotări sau glosări savante –, ci prin iniţieri mai adânci, în stare să reveleze sufletul, frumuseţea şi semnificaţia aparte a inspiraţiei clasice. Iniţiativa a fost luată de către poeţii Pleiadei, în frunte cu Ronsard, maestrul şi corifeul lor. Vor privi antichitatea în faţă, străduindu-se să-i tălmăcească mesajul şi să descopere universalitatea ei umană.

Conflictul dintre cele două doctrine, cu tendinţele lor divergente, a dat naştere la polemici şi controverse, unele pline de o robusteţe neaşteptată, altele stăpânite de largi trăsături pasionale. Într-o oarecare măsură, literatura a avut de suferit; prin luptele şi conflictele amintite ieşeau la suprafaţă porniri, interese, răutăţi şi vindicaţii supărătoare ale epocii. Dar câştigul s-a dovedit mai important. Sub acţiunea acestor

mișcări s-a înțeles la câtă sterilitate ar fi putut să fie condamnată literatura, lăsată să stăruie în canoane scolastice, cu imitațiile lor artificiale și cu erudiția lor rece. De aici, revizuiri și concluzii: trebuie ca literatura să se apropie de viață, de realitate, pentru a găsi aici sursele fecunde de sentimente mari și adevărate.

Teatrul francez al Renașterii, mai exact, teatrul nou din secolul al XVI-lea, nu va dezvolta o mare activitate scenică. Sub acest raport, supraviețuirile teatrului medieval i-o luau încă înainte. E interesant, însă, din două puncte de vedere: întâi, ca mișcare literară și ca expresie a noilor aspirații umaniste; apoi, ca epocă pregătitoare a teatrului din secolul următor, cu încununările lui clasicizante. Oricum, trebuie să anunțăm că teatrul francez din secolul al XVI-lea n-a rămas străin de chemările noului umanism, și nici n-a asistat cu indiferență la despărțirea dintre Renaștere și Reformă; s-a integrat în aceste mișcări, slujind aspirațiile lor regeneratoare.

3. Mesajul Pleiadei

Teatrul francez al Renașterii, cel puțin în prima sa perioadă de afirmare, s-a aflat sub influența ideilor și inițiativelor cuprinse în programul Pleiadei. Mișcarea a luat ființă către mijlocul secolului al XVI-lea, având în centrul său pe Pierre de Ronsard și reunind ca principali reprezentanți pe Joachim du Bellay, Jean Dorat, Remy Belleau, Etienne Jodelle, Jean-Antoine de Baif și Pontus de Thyard, toți poeți și scriitori notorii. Pentru ceea ce ne interesează aici, în legătură cu transformările ce aveau să se petreacă în teatrul vremii, avem ca documente semnificative celebra *Défense et illustration de la langue française* a lui Joachim du Bellay, câteva scrieri ale lui Ronsard, prefețele acestuia la *Ode* și la *Franciada* precum și un breviar de artă poetică (*Abégé d'art poétique*), publicat în anul 1565. E vorba mai mult de niște programe-manifest, scrise cu elocință și căldură, într-o notă pe cât de accesibilă pe atât de strălucitoare. Răspândeau un suflu puternic, făcut să zdruncine vederile vremii și să așeze premise pentru o nouă mentalitate literară.

Ce cuprindea, în esență, doctrina Pleiadei?

E necesar să se rupă cu poezia evului mediu, spiritul ei „gotic" fiind considerat depășit. În locul lui se impune să-și facă drum un curent nou, regenerator, cu lumini și orizonturi clasice. Temele poetice, genurile și limba trebuie refăcute pe baze noi. Limba franceză nu e cu nimic mai prejos decât oricare din limbile vechi, în care s-au compus opere nepieritoare. Dacă totuși se poate vorbi despre vreo inferioritate, singura e că secole în șir a fost slujită de poeți mediocri, fără înălțimi și devoțiune artistică. E posibil ca ea să egaleze greaca și latina; dar pentru aceasta e nevoie să fie reprezentată prin spirite puternice, cu sentimente nobile și idei generoase.

Manifestele Pleiadei evită să se piardă în afirmații abstracte, în recomandări vagi; tonul lor e un ton de luptă, de afirmare.

Se ia atitudine, mai întâi, împotriva ignoranței și a ignoranților. Totul – se declară în aceste manifeste – comportă muncă, studiu și artă. Nici natura, nici

spontaneitatea nu pot produce capodopere. La acestea trebuie să se ajungă prin știință. Și anume, o știință ca aceea a poeților vechi, pe care măcar modernii trebuie s-o învețe, să și-o însușească. Erudiția și exercițiul nu sunt de ajuns; poezia cere deopotrivă și geniu. Ronsard precizează din capul locului: inspirația poetică presupune oficieri înalte, împlinite prin slujitori de vocație.

Se schițează proteste împotriva umaniștilor pedanți, dogmatici, care susțineau că scriitorii clasici ar fi de neegalat. Așa cum n-au dreptate partizanii tezei autohtone (*école gauloise*), pretinzând că limba națională cu geniul ei propriu și-ar putea ajunge sieși, tot așa greșesc și umaniștii zeloși, când afirmă că numai scrierile latine au adevăr și frumusețe.

Toate acestea aveau de impus, ca teză de bază, datoria scriitorilor de a crea în limba națională. E nevoie de imitarea celor vechi, dar nu în mod servil. Modelele trebuie asimilate, nu copiate. În antichitate, latinii și-au îmbogățit limba, apropiindu-se de modelele grecești și convertind în spirit național valorile acestora. Astăzi francezii, prin scriitorii lor, au de înfăptuit o operă similară. Operele clasicilor le stau la dispoziție; prin lecția acestora, limba și geniul național vor triumfa.

Doctrina, după cum vedem, era clădită pe bun-simț; totul e cu măsură, nimic care să supere. În realizarea ei, însă, s-au petrecut excese și erori. La data aceea conștiința poetică franceză nu era îndeajuns de formată și de stăpână pe sine, pentru a ține cu fermitate o cumpănă. Ronsard însuși, abătându-se de la metoda pe care a propus-o, a lăsat ca în imitația sa după antici să se strecoare note de grabă și de violență. Tendința se va extinde, aproape generalizându-se. Pleiada a căzut în eroarea de a urmări îmbogățirea limbii naționale prin imitări forțate din antici. La un moment dat, ignorându-se drepturile spontaneității creatoare, se reducea acțiunea poetului la roluri de traducător sau cel mult de maestru în transpuneri și adaptări. Adăugăm că mulți poeți, antrenați de mode și vanități erudite, rămâneau străini de sensibilitatea și inspirația populară.

Într-o aspirație ambițioasă de a da curs în limbă națională marilor forme clasice, Ronsard va alege epopeea, Jodelle poezia dramatică, iar Belleau poezia pastorală și descriptivă. În ce privește partea strictă de teatru, menționăm deocamdată, cu titlu de anunțare, că aceasta este o apariție fecundă, în transparențele căreia putem deslușì semnele unor importante mutații de concepție. Ne aflăm la începutul unui proces promițător, ale cărui apogeuri se vor realiza în creația clasică a secolului al XVII-lea.

4. De la teatrul medieval la teatrul Renașterii

Am arătat anterior că trecerea de la teatrul medieval la teatrul Renașterii nu s-a petrecut în mod brusc, printr-un act istoric de mutație, ci printr-un dublu proces de integrări treptate și de întrepătrunderi reciproce. Multă vreme, aceste două manifestări de teatru s-au desfășurat paralel; formele noului teatru al Renașterii au început să-si facă drum înainte ca formele medievale să se fi stins cu desăvârșire.

În Franța procesul a fost mai vizibil decât în oricare altă țară, pentru că aici teatrul medieval avusese o existență bogată.

Până către mijlocul secolului al XVI-lea, deci relativ târziu în raport cu Italia, Franța și-a avut concepția proprie de teatru. De la această dată, sub acțiunea influențelor amintite, unitatea acesteia a început să se frângă. Ne raportăm mai cu seamă la influența venită din Italia, unde acțiunea de reînviere a teatrului grec și latin era în plină și orgolioasă desfășurare. Deși oarecum superficială, cu elemente de import și imitație, această influență s-a afirmat cu putere. La autoritatea modei italiene, într-un moment în care spre Italia gravitau priviri admirative din multe direcții, se adăuga și o nevoie organică a epocii de emancipare împotriva servituții medievale.

În 1522, s-au reprezentat primele piese ale lui Jodelle. Data este de primă importanță, ca punct de plecare pentru teatrul francez al Renașterii. La constituirea acestuia au contribuit o seamă de manifestări pregătitoare. Luate separat, sub raport literar și dramatic, par lipsite de importanță; sunt totuși demne de reținut ca documente prin care s-a deschis un proces, conturat încă din primele lui manifestări.

În 1506, pe când se afla la Paris, Erasm a tipărit traducerea latină a două tragedii de Euripide: *Hecuba* și *Ifigenia*. În 1537, Nicolas Barthélemy, un autor obscur, a dat la iveală un *Christus Xylonicus*, piesă pe care o denumește tragedie, dar are lasă încă impresia de mister medieval. În anii 1540 și 1542 s-au reprezentat piesele *Baptistes* și *Jephtes*, scrise în latinește de George Buchanan, autor de origine scoțiană, dar legat de Franța prin studii făcute la Paris și prin afinități umaniste. Au mai rămas de la el două traduceri din Euripide, *Alcesta* și *Medeea*. Într-o schiță autobiografică Buchanan menționează că a constituit acest mic repertoriu pentru elevii săi, cu scopul de a-i dezobișnui să joace piese desuete, în special moralități medievale. Oarecum, Buchanan a făcut școală. Urmând exemplul magistrului, colegienii din Bordeaux vor încerca și ei să compună tragedii. În 1544 s-a putut reprezenta la Bordeaux tragedia *Iulius Caesar* de tânărul Marc-Antoine Muret, pe atunci în vârstă numai de optsprezece ani; peste puțină vreme, acesta avea să devină unul dintre cei mai de seamă umaniști ai secolului. În 1557, Joseph Scaliger, și el în vârstă de numai șaptesprezece ani, compune tragedia *Oedipus*, al cărei text s-a pierdut. Montaigne, în *Eseuri*, ne relatează cum a jucat în aceste reprezentații ca adolescent.

Găsim indicații caracteristice despre felul cum se orienta și se manifesta această perioadă de începuturi și în activitatea traducătorilor.

Dintre autorii vechi, o primă preferință merge spre Terențiu. Încă în 1539 întreaga lui operă era tradusă, se crede de către Octavien de Saint-Gelais, poet cunoscut, dar nu întotdeauna prea fericit în imitațiile sale, din cauza unui exces de conformism față de moda și afectările timpului. Totuși, accentul cade pe autorii greci; faptul intra într-o caracteristică generală a timpului. În 1537, Lazare de Baif, dăduse o traducere în alexandrini a *Electrei* lui Sofocle. Pe coperta volumului apărea un titlu cât un rezumat: *Tragédie de Sophocles intitulée Electra, contenant*

la vengeance de l'inhumaine et très piteuse mort d'Agamemnon, roy de Mycènes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultère Egistus[1].

Numele traducătorului este anunțat printr-un scurt preambul în versuri. Traducerea e greoaie, stângace, puțin comunicativă. Textul e precedat de o lămurire intitulată pretențios *Deffinition de tragedie*, în care printre multe prolixități și locuri comune găsim și o idee clară: „Tragedia este o moralitate ce se compune din calamități, crime și adversități survenite unor personaje nobile și demne de admirat". Ideea e de reținut, pentru că găsim în ea o concepție barocă despre tragedie, așa cum va dăinui într-o bună parte a secolului al XVI-lea. Thomas Sibilet a publicat o *Iphigénie d'Euripide tournée du grec en français* (1549); de fapt, cercetarea literară n-o consideră o traducere propriu-zisă, ci mai mult o demonstrație asupra tuturor ritmurilor poetice aflate în circulație. Cam din același timp datează traducerea lui Ronsard, pe atunci student, a comediei *Plutus* de Aristofan. Piesa a fost reprezentată în cadrul școlii de către Ronsard și colegii lui, în fața magistrului Dorat. Nu ne întrebăm cu ce mijloace scenice a fost realizată, sau dacă jocul interpreților a fost la înălțime. Trebuie să subliniem, însă, c-a fost prima reprezentație clasică de teatru în Franța, în care nu se ținea seama de canoanele poeticii medievale. E tot ce trebuia, pentru ca încercarea să producă senzație, anunțând o cotitură semnificativă în concepția dramatică de până atunci. Jean-Antoine de Baif traduce în metru *Antigona*; în scurtă vreme el va deveni poet notoriu și cel mai bun traducător în versuri din secolul al XVI-lea.

Paralel cu clasicii sunt traduși și italieni. La un moment dat, raporturile dintre piesele italiene și cele franceze deveniseră atât de intime, încât în multe cazuri nu se mai putea distinge dacă aparțineau unei tabere sau celeilalte. Putem totuși menționa ca afirmări precise, deși ceva mai vechi, traducerea *Sacrificiului* (operă provenind din repertoriul academiei din Siena), a lui Charles Estienne (1543) și două traduceri ale *Presupușilor* de Ariosto, făcute prima în 1545 de către Jacques Bourgeois și cealaltă în 1552 de Pierre de Mesme. Ceva mai târziu, în 1559, Mellin de Saint-Gelais transpune în limba franceză *Sofonisba*, de Trissino; nu știm de ce autorul a ținut să traducă piesa în proză, lăsând versul doar pentru părțile corului.

A existat și o influență spaniolă, însă mult mai mică decât cea italiană. Din dramaturgia iberică de până atunci, o singură piesă a putut constitui pentru francezi un model fecund și statornic: *Celestina* de Fernando de Rojas.

În 1549, inspirându-se în mod vizibil din acțiunea inițiată de Ronsard, încă de pe când acesta se afla pe băncile colegiului, Joachim du Bellay putea să scrie în *Défense et illustration de la langue française*, adresându-se scriitorilor: „În ce privește comediile și tragediile, dacă regii și republicile ar consimți să se restituie acestor genuri vechea lor demnitate, aceea pe care între timp le-au uzurpat-o farsele și moralitățile, sunt de părere c-ar trebui să lucrați și să vă dăruiți într-o asemenea

1 Tragedie de Sofocle intitulată *Electra*, conținând răzbunarea neomenoasei și preanefericitei morți a lui Agamemnon, regele marii Micene, pusă la cale de soția lui, Clitemnestra, și de concubinul ei, Egistus.

direcție; dacă pentru îmbogățirea limbii voastre ați consimți să faceți aceasta, se știe în ce loc ar trebui să vă căutați modelele!" Simțim, din acest apel, că teatrul vechi era condamnat și că un altul nou urma să-i ia locul. Du Bellay, își îndeamnă contemporanii să se apropie de Sofocle și de Menandru, pentru ca apoi să-i reînvie în limba franceză.

5. Greutăți în calea începuturilor. Primele reprezentații

De la început, influențele schițate mai sus și-au recrutat partizani și susținători entuziaști, în special din rândurile oamenilor instruiți, sensibili la ecourile vremii și la programele umaniste ale Renașterii. În schimb, asupra publicului mare acțiunea lor a fost ceva mai lentă. Această încetineală provenea printre altele și din faptul că n-a existat de la început o scenă constituită, pe care noul repertoriu să poată fi reprezentat cu desfășurări largi, în văzul mulțimilor.

La începutul secolului al XVI-lea, în toată Franța funcționa un singur teatru ca instituție efectivă. Ne referim la teatrul instalat în Hôtel de Bourgogne, pe care îl întemeiaseră confrerii Pasiunii. Prin tot ce-l alcătuiau, ca și prin întreaga lui tradiție, acest teatru era specializat în reprezentații medievale, mistere, moralități și farse. Era cu neputință, cel puțin pentru moment, ca această instituție îmbătrânită, deținând monopoluri despre care credeau cu suficiență că i se cuvin, să întindă vreo punte înspre noul repertoriu. Piesele clasice își aveau structura proprie, mult prea diferită de aceea a pieselor medievale, pentru ca deprinderile de gândire și conformația profesională ale vechilor actori să li se poată adapta. În majoritatea lor, actorii Confreriei erau ignoranți sau aveau cel mult o instrucție elementară, făcută prin exercițiu și rutină. E greu să ni-i închipuim rostind cu pătrundere o tiradă clasică din *Antigona* sau din *Hecuba*, scandând hexametri sau redând prin mijloacele lor de expresie colorituri de legendă mitologică

Existau greutăți similare și în ce privește publicul. Să nu uităm că spectatorilor contemporani unele mistere continuau să le placă. Publicul stăruia în criteriile lui vechi; o anumită inerție a tradiției și a deprinderilor lui sufletești îl împiedica să se despartă de acestea. Îi plăcea să regăsească în aceste reprezentații subiecte cu care era obișnuit, să participe la episoade tari, la momente de încordare alternând cu scene vesele și licențioase, să asiste la montări fastuoase cu mașinării complicate și cu zeci sau sute de personaje; în sfârșit, îi mai plăcea ca în atmosfera acestora reprezentații să resimtă o mișcare de mase, un freamăt comun, așa cum îl deprinseseră practicile și tradițiile medievale. Ce-i puteau oferi în schimb, aceluiași public, piesele noi, imitate după clasici? Întrucât – să zicem – l-ar fi putut interesa acele episoade lungi și monotone ocupând câteodată o singură scenă, cu discursuri prelungite, cu acțiune puțină, cu accente căzând mai mult pe demonstrații și pe chestiuni de morală teoretică decât pe mișcarea personajelor ori pe dezvoltarea intrigii? Când știm în ce fel reprezentațiile medievale deprinseseră acest public să vadă desfășurându-se sub ochii săi scene spectaculoase de martiraje și răstigniri,

de învieri şi ridicări la ceruri, de treceri prin infern şi purgatoriu, înţelegem că nişte piese lineare, cu acţiune concentrată, cu episoade petrecute mai mult în culise decât pe scenă, nu puteau să-i pară decât fade şi inexpresive. Atâta vreme cât mentalitatea comună era încă stăpânită de imagini ale hagiografiei, creştine, ce interes putea să producă urmărirea pe scenă a unor personaje, fabule şi legende din mitologia păgână? Sunt contradicţii de care trebuie să ţinem seama, întrucât stăruiau în psihologia vremii. Publicul secolului al XVI-lea, deşi aplecat spre emancipările timpurilor noi, era încă dispus să asculte şi să aplaude repertorii medievale. Deocamdată, pregătirea lui pentru a urmări şi a gusta reprezentaţii clasice se afla încă în faşă.

Era deci nevoie de o perioadă intermediară, până ce teatrul nou să-şi facă drum în gustul şi gândirea publicului. Sub acest raport, teatrul de amatori despre care am vorbit în capitolele anterioare, susţinut de profesori eruditi şi de discipolii lor în unele colegii umaniste ale timpului, şi-a adus partea sa de contribuţie.

Înăuntrul acestor instituţii – la Paris, Bordeaux, Poitiers, Reims – devenise aproape un punct de program ca în prezenţa unui public restrâns, format din personal didactic şi din studenţi, să fie reprezentate piese clasice de către colegieni. La început se programau numai piese în versiune latină; după puţin timp s-a trecut şi la traduceri în limba franceză. Se tindea, prin acestea, ca noile generaţii de studenţi să se apropie de poeţii clasici, să-şi constituie din gândirea şi din arta acestora modele şi, în genere, să se determine în cugetul acestor generaţii despărţiri cât mai pronunţate de formele învechite ale teatrului medieval.

Cât despre influenţa exercitată de curţile princiare şi senioriale, aceasta a fost în Franţa mai redusă decât în Italia. Se citează cazuri în care curţile franceze au sprijinit unele manifestări umaniste, inclusiv reprezentaţii de teatru. Citãm, cu titlu de informare: în 1548, cu prilejul unei vizite la Lyon a lui Henric al II-lea şi a Caterinei de Medici, s-a jucat *La Calandria* de Bibbiena; în 1559, la castelul din Blois, s-a reprezentat *Sofonisba* de Mellin de Saint-Gelais; în 1564, cu prilejul unei serbări de curte, ducele de Anjou şi câţiva mari seniori au interpretat la Fontainebleau o tragedie *Genièvre*; în 1566, în cadrul unei serbări date de cardinalul de Bourbon în onoarea lui Carol al IX-lea, s-au recitat egloge şi s-a reprezentat tragedia *Lucrezia*, o pastorală şi o mascaradă compuse de Nicolas Filleul, poet din Rouen etc. Precizăm, însă, că multe din aceste manifestări nu porneau dintr-un sentiment profund de cultură, ci în bună parte dintr-o modă a vremii aplecată în special spre forme italiene.

Suntem totuşi departe de constituirea unei arte noi, în sensul definitiv al cuvântului. Repertoriile clasice întâmpină încă dificultăţi. Entuziasmul din colegii era un entuziasm juvenil, care prin forţa lucrurilor scădea după un număr de repetări în acelaşi cadru de şcoală şi în aceeaşi notă programatică. Mulţi dintre colegieni tânjeau după vechile repertorii, care în partea lor de divertisment îngăduit le prilejuiau libertăţi şi muşcături satirice la adresa autorităţilor universitare sau anumitor situaţii politice. Printre magiştri se aflau unii cu pretenţii şi aspiraţii de

autori; și pentru aceștia, stăruirea la nesfârșit în repertorii străine, clasice sau moderne, devenea incomodantă. Situația se va repeta și cu autorii propriu-ziși; după ce aceștia făcuseră o primă experiență în reprezentații închise de amatori, ar fi vrut acum să-și vadă creația trecând pe seama unor interpreți mai avizați, capabili s-o reliefeze cu meșteșug și s-o popularizeze. În ce privește monarhii și seniorii care patronaseră la curțile lor diferite reprezentații clasice, nu este cazul de a-i numi protectori ai noii arte. I-au aplaudat pe Jodelle, pe Mellin de Saint-Gelais, pe Baif, poate și pe alții; dar adesea aceste aplauze nu plecau dintr-o admirație sinceră pentru revoluția ce se începuse în teatru, ci dintr-o vanitate de curte.

Comediile, în genere, păreau mai puțin atinse de aceste dificultăți. Ele erau ori traduceri din repertoriile italiene, ori piese originale construite în manieră italiană. Prin unele laturi se apropiau de farsele medievale, ceea ce făcea ca publicul de la Hôtel de Borgogne să le accepte cu ușurință și chiar să pară mulțumit de schimbările introduse.

În schimb, situația tragediilor e mai dificilă. Acestea se deosebeau profund de vechile mistere, atât ca structură, compoziție, punere în scenă, joc al actorilor, cât și ca atmosferă și semnificație generală a spectacolului. Constituirea tragediei ca gen definit era deci o chestiune de timp, deoarece stăteau în față încă multe dificultăți.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY

CAPITOLUL XVIII

TEATRUL FRANCEZ AL RENAȘTERII (II)

TRAGEDIA

1. Teorii asupra tragediei

Paralel cu introducerea ei în repertoriile vremii, tragedia constituie subiectul mai multor speculații și dezbateri teoretice. E normal, întrucât genul își făcea apariția ca o mișcare de școală, susținută de magiștri și discipoli erudiți, unii dintre ei fiind și autori. Se discută mult: despre natura și regulile tragediei, despre orientarea subiectelor, despre ideile lor fundamentale, despre dispoziția generală a evenimentelor și episoadelor. Toate stăruiau activ în atmosfera timpului; le aflăm în dezbaterile de cenaclu dintre Ronsard și emulii săi, în discuțiile de școală dinăuntrul colegiilor, în preocupările noilor legislatori literari. Majoritatea tezelor și analizelor sunt propuse oral; câteodată apar și în scris, alcătuind astfel mici tratate de poetică.

Ideile, în genere, sunt asemănătoare. Principalul model trebuie să fie tragedia greacă. Se cere noilor poeți să cânte în limba franceză idei și frumuseți asemenea celor din tragedia greacă („*...chanter françoisement la grecque tragédie*"), făcându-și din aceasta o datorie. Cerința era grea. Câți dintre cei care își propuneau să urmeze creația lui Eschil ori a lui Sofocle se puteau apropia cu adevărat de esența acestei creații? Știm că în compunerea și în reprezentarea dramelor clasice intrau o seamă de elemente și imponderabile caracteristice: un fond hieratic legat de sentimentul mitologic al destinului, implicații de patriotism fervent, o notă generală de euritmie produsă prin dans și mișcare, o atmosferă melopeică realizată prin rostirea muzicală a versurilor, o împerechere armonioasă între cadrul natural și simplitatea decorului, noblețe și demnitate în atitudini, costume și măști, evoluții

liniștite ale corului ș.a. Deocamdată, fie și în proporții limitate, aceste trăsături nu puteau fi reeditate.

În scrierile lor, majoritatea noilor autori și doctrinari se mărginesc să reproducă sau să reconsidere ceea ce găseau în manuscrise sau ediții savante. De marea poezie a dramelor clasice, cu pulsația lor umană, cu înălțimea lor filozofică, cu viziunea lor de artă, rămâneau departe. Nu înseamnă, însă, că trebuie să-i nesocotim; încercările lor au constituit un pionierat, căruia creația clasică din secolul al XVII-lea îi va datora mult.

Tragicii greci pun condiții greu de îndeplinit. De aceea, în căutarea unui model clasic mai accesibil, numeroase priviri se vor opri asupra lui Seneca. Tragediile acestuia, fiind scrise în latinește, puteau să fie citite mai cu ușurință. Nota lor dogmatică – susținută cu maxime, sentințe și disertații morale, adesea în stil declamatoriu – le dădea prioritate în atmosfera de studiu a colegilor. Și în Italia, Seneca, era prețuit; în programele de revenire la teatrul clasic era indicat ca model de preferință. Contribuiau și unele ecouri venite din Anglia, unde traducerile din Seneca se bucurau de ediții repetate și unde școala clasică pe cale de constituire vedea în acest autor o personalitate reprezentativă.

Poetica lui Aristotel e în atenția generală a noilor doctrinari care au nevoie de o autoritate clasică. Sub acest raport, manualul stagiritului este cel mai indicat. Aristotel, după notorietatea pe care o cunoscuse ca filozof în timpul scolasticii, începe să se impună acum ca legislator literar. E. Faguet, în lucrarea lui despre tragedia franceză din secolul al XVI-lea, afirmă că autoritatea lui Aristotel mergea atât de departe, încât – bineînțeles, cu o nuanță de umor – a fost supranumit „primul critic francez". Noii discipoli ai filozofului grec sunt zeloși; par dispuși să transforme în lege ceea ce acesta propusese doar ca principiu. Se tinde spre alcătuirea unui cod strict; devin din ce în ce mai riguroase chiar și prevederile în care Aristotel înțelesese să lase poetului o parte de libertate.

Într-un loc, referindu-se la durata acțiunii tragice, *Poetica* indică: „Tragedia trebuie să se străduiască pe cât cu putință să cuprindă acțiunea ei în durata unei revoluții a soarelui, sau în orice caz să nu depășească decât cu puțin această limită". La doctrinarii Renașterii franceze, recomandarea se transformă în dispoziție draconică, privind unitatea de timp. Sau un alt exemplu: luându-se ca temei fraza că „n-am avea dreptul să învinovățim pe Euripide de faptul că multe din tragediile sale se termină cu nefericiri", se ajunge la dispoziții stricte, cerând tuturor tragediilor deznodăminte zguduitoare.

Ideile amintite mai sus stăruie contextual. Apar și încercări mai sistematice, menite să cristalizeze noi legi literare. Menționăm, în această privință, contribuțiile a doi doctrinari poetici: Julius Caesar Scaliger și Jean de la Taille.

Scaliger (1484–1558), medic și filozof, de origine italiană, și-a găsit principala sa vocație în lucrări literare. Se spune că era o natură vanitoasă, invidioasă și violentă, ceea ce l-a îndemnat să profereze injurii până și împotriva lui Erasm, principalul umanist al epocii. În 1561, apare la Lyon *Poetices libri VII*, operă de erudiție întinsă, dar concepută sub un unghi critic îngust.

Scaliger îl admiră cu fervoare pe Seneca, situându-l mai presus de Euripide, iar pentru Aristotel nutrește o devoțiune aproape fanatică; e gata să ridice la rang de lege chiar simple sugestii sau observații ale acestuia. Cuprinde totul într-o logică strânsă, cu tendința de a-și transforma concluziile în dogme. Cere ca subiectele și stilul general al tragediei să aibă notă gravă; impune ca personajele să fie de condiție înaltă, cu rezonanță legendară sau istorică; deznodămintele pot fi valabile numai dacă inspiră teamă. E necesar ca acțiunea să fie distribuită în cinci acte, fiecare terminându-se cu coruri. Pretinde ca din loc în loc semnificațiile umane ale acțiunii să fie concentrate în maxime și sentințe. Scaliger formulează o serie de reguli: acțiunea să aibă unitate, fabula să fie scurtă, intriga adusă pe scenă să înceapă dintr-un punct cât mai apropiat de izbucnirea crizei. Privitor la durată, dă libertatea ca aceasta să ocupe între cinci și șase ore. Despre unitatea de loc nu se face nici o precizare; autorul urmează pe Aristotel, care trece această condiție sub tăcere.

Într-un loc, Scaliger fixează sentențios un principiu care a stârnit numeroase comentarii: trebuie să se respecte asemănarea. I s-au atribuit, anume, două semnificații: Scaliger e mai puțin tributar decât în alte părți imitației după antici și regulilor de erudiție; de asemenea ia atitudine împotriva teatrului medieval, cerând înlăturarea acestuia. Ne amintim că în teatrul medieval convenția se afla la ordinea zilei; câteva mansioane atât și nimic mai mult, erau de ajuns pentru ca spectatorul să accepte trecerea dintr-un loc în altul sau dintr-o epocă în alta, eventual la distanțe geografice de mii de kilometri sau la distanțe istorice de secole și milenii. Înțelegem, deci, că prin acest principiu al „asemănării", această convenționalitate avea să primească amendări severe, pregătind desființarea ei.

Rămâne de discutat dacă mesajele cuprinse în *Poetica* lui Scaliger și-au atins sau nu ținta. Pentru moment, teatrul medieval – care avea încă numeroase susțineri în diferite prejudecăți și inerții ale vremii – nu putea fi doborât în întregime. Câtva timp – am mai spus – acest teatru își va continua o existență diminuată, paralel cu noul repertoriu care își tăia drum radical în epocă. Teoria asemănării – cel puțin deocamdată – nu-și putea găsi partizani consecvenți decât în rândurile oamenilor instruiți, care își formau judecata în spirit istoric. Cât despre publicul mare, era greu ca acesta, depărtându-se dintr-o dată de vechile lui deprinderi, să-și găsească afinități cu un program savant, pentru care nu avea decât cel mult o pregătire incipientă.

Oricum, încercarea lui Scaliger e caracteristică. Rezervele pe care ni le sugerează nu-i întunecă valoarea de document. Prin teoriile sale, tragedia n-a primit impulsuri noi, memorabile; totuși, știința cuprinsă în ele, într-un fel chiar tonul pedant al expunerii, au atras atenția asupra tragediei, arătând că genul tragic comportă condiții și severități mai grele decât alte genuri. Nicolas Filleul, cu tragedia *Lucrezia*, și André Rivaudeau, cu *Aman*, apar ca discipoli ai lui Scaliger. Nu s-au impus nici unul, nici celălalt; însă oricum, ca manifestări de epocă încercările lor rămân semnificative.

Asupra lui Jean de la Taille vom reveni în analiza poeților tragici; pentru moment ne interesează ca doctrinar. Punctele sale de vedere sunt cuprinse într-o

epistolă dedicatorie către principesa Henriette de Clèves, publicată în 1572 ca prefață la drama *Saul cel Furios*, sub titlul: *Despre arta tragediei*.

Autorul ia atitudine împotriva teatrului din vremea sa, constând din supraviețuiri medievale (farse, moralități, mistere) și din tragedii de imitație antică sau italiană, tributare deopotrivă spiritului erudit din colegiile umaniste. O serie de epigrame – unele mai blânde, altele violente și malițioase – din partea introductivă pun în cauză nobili, curteni, retrograzi și adversari ai științei, reprezentanți ai colegiilor, partizani ai vechilor repertorii în teatru ș.a.

Jean de la Taille își constituie viziunea teoretică pe două idei directoare: pe de o parte dispreț total pentru drama populară, pe de altă parte respect sacrosant pentru Aristotel, Seneca și Horațiu. Gândirea lui are puncte comune cu Scaliger: subiecte emoționante, personaje de condiție ridicată, începerea acțiunii din punctele ei majore („*vers le milieu ou vers la fin*"), încheiere tragică, reînvierea corului, cele cinci acte. Sprijinind teoria asemănării, îi administrează totodată câteva corectări, recomandând să se evite aducerea pe scenă a episoadelor sinistre (morți, asasinări), pentru motivul că redarea lor aproximativă ar putea să producă o impresie de neadevăr și artificialitate. Acordă importanță intrigii, urmând astfel de aproape pe Aristotel. Concepția lui despre tragedie este exigentă; consideră că prin toate elementele ei constitutive tragedia trebuie să dea dovadă de ordonanță strictă și de construcție solidă. Trebuie să câștige și stă stăpânească prin înlănțuirea faptelor spiritul spectatorului, aducându-l în situația de a înțelege că fericirea din momentul de față s-ar putea transforma pe neașteptate, în chiar clipa următoare, în nefericire. Faptele ce intră în compoziția acțiunii au de urmat un regim complex: trebuie să se întrepătrundă, să se conjuge, să treacă în umbră sau să răsară la timp în lumină, să se sprijine reciproc, realizându-se astfel o cât mai deplină convergență înspre deznodământul urmărit. Tragedia – care prin chiar natura ei este un gen concentrat – trebuie să evite faptele suplimentare, detaliile superflue, deci tot ce ar putea să dea acțiunii o desfășurare greoaie sau stagnantă. E necesar ca scenele să se înlănțuie strâns în acte, așa încât fiecare act să reprezinte o unitate fermă în cuprinsul unei unități mai mari, drama ca atare.

În partea cea mai substanțială a doctrinei sale, ca o sinteză a tuturor celorlalte condiții, La Taille fixează regula unităților și cere cu hotărâre respectarea ei: „Se impune să reprezentăm acțiunea sau jocul într-aceeași zi, într-un același timp, într-un același loc". Ne amintim că teatrul medieval folosea sistemul „zilelor" (*journées*), ceea ce făcea impracticabilă orice unitate de acțiune; dubla precizare *en un mesme jour, en un mesme temps* condamnă acest sistem. În ce privește unitatea de loc – *en un mesme lieu* –, istoria literară atribuie lui La Taille meritul de a-i fi dat prima formulare.

Cât ecou au avut, în perioada de constituire a teatrului clasic francez, aceste teorii? Părerile sunt împărțite. Se afirmă, pe de o parte, că autorii începuseră să le pună în aplicare cu mult înainte de a fi elaborate în sistem; e limpede, pe de altă parte, că recomandările lui La Taille, culminând cu ideea că tragedia trebuie să

exprime situații teribile și extraordinare ale vieții, au exercitat asupra lui Corneille o influență hotărâtoare.

2. Etienne Jodelle

Actul de naștere al teatrului francez a fost înscris de Jodelle, prin reprezentarea *Cleopatrei captive*. Este prima dramă de proporții mai îndrăznețe, desprinsă de timiditatea încercărilor practicate până atunci în colegiile umaniste și construită cu o respectare aproape integrală a regulilor clasice.

Etienne Jodelle a trăit la Paris, între anii 1532 și 1573. Aparținea unei familii nobile, ceea ce îi dădea autorizarea de a purta titlul de Sieur du Lymodin. De la început a fost legat de Ronsard, devenind un membru activ al Pleiadei. Se spune că avea o prodigioasă facilitatea poetică, fapt care îi atrăgea admirația contemporanilor. Ronsard, în versuri avântate, l-a sărbătorit ca pe un mare poet dramatic:

Et lors Jodelle heureseument sonna,
D'une voix humble et d'une voix hardie,
La comédie avec la tragédie.[1]

Reprezentarea primei sale tragedii, *Cleopatra captivă*, a însemnat un triumf. Piesa s-a jucat în 1552, întâi la Hôtel de Reims, apoi la Collège de Boncour. Întrucât în Confreria Pasiunii nu se găseau actori cărora să li se poată încredința noile roluri, poeții Pleiadei, toți tineri entuziaști, au luat aceste roluri pe seama lor. Autorul, care pe atunci avea doar douăzeci de ani, a reținut pentru sine rolul Cleopatrei. La premieră se afla de față și regele Henric al II-lea. Mărturii contemporane pretind că la reprezentația de la Collège de Boncour ferestrele erau aproape tapisate cu personaje ilustre ți că porțile curții fuseseră luate cu asalt; curtea interioară era înțesată de elevi și de studenți. După reprezentație, Ronsard și discipolii săi l-au luat pe Jodelle la Arcueil pentru a-l sărbători. Aici, reeditând un ceremonial antic ca pentru încununarea triumfătorilor, i-au cântat un pean al victoriei și – ca în vremea lui Sofocle – i-au remis în mod simbolic un berbec încoronat cu flori. Adversarii, firește, priveau aceste manifestări cu sarcasm și ostilitate. Printre altele, acuzau Pleiada c-ar urmări să reinstituie păgânismul; mergeau cu ironia până la a deplânge și pe berbec, „biet animal sacrificat pentru atât de puțin lucru".

Cu prilejul unei recepții date la primăria din Paris în onoarea ducelui de Guise, Jodelle avusese ca sarcină organizarea decorului alegoric și a mascaradei. S-a întâmplat însă un accident, din cauza mașinistului care înțelesese greșit instrucțiunile: în loc ca la sunetele lui Orfeu să se miște munții, au început să bată... clopotele. Asistența, firește, a izbucnit spontan în râs. Poetul și-a atras pe dată dizgrația regală.

1 Și atunci Jodelle a făcut fericit să răsune, / Cu o voce și umilă și îndrăzneață, / Comedia și tragedia.

Cu toate succesele și cu toată notorietatea de care s-a bucurat, Jodelle și-a încheiat viața în mizerie și uitare.

De la el ne-au rămas două tragedii: *Cléopatre captive* (Cleopatra activă) și *Didon se sacrifiant* (Sacrificiul Didonei), precum și două comedii: *Eugène* și *La rencontre* (Întâlnirea). Asupra acestora din urmă vom reveni într-un capitol ulterior.

Ne oprim mai întâi asupra *Cleopatrei*, ca fiind cea mai caracteristică.

Piesa debuta printr-un prolog, menit să informeze pe rege despre episodul istoric petrecut între Marc-Antoniu și regina Egiptului. Autorul se adresează regelui în stil ditirambic, din motive de etichetă: „...pământul admiră măreția sfântului vostru nume, mare vă consideră Neptunul ei, cerul se oglindește în desăvârșirea gloriei voastre". Intriga aproape că lipsește. În primul act apare umbra lui Antoniu. După ce își povestește nefericirile și arată motivele care l-au împins la sinucidere, ordonă Cleopatrei să se omoare și ea, pentru a nu fi luată în cortegiul triumfal al lui Octavian. Cleopatra, recunoscând că a pricinuit pierderea lui Antoniu, anunță că pentru a nu fi dusă în captivitate e hotărâtă să-și pună capăt zilelor. Slujitoarele ei devotate o povățuiesc să îndepărteze acest gând. Corul de femei – ale cărui cântece încheie actul – deplânge pe regină, amintind de inconstanța soartei omenești. Actul al doilea ni-l prezintă pe Octavian pierzându-se în digresiuni morale asupra morții lui Antoniu și temându-se ca regina captivă să nu-i urmeze exemplul. Corul, într-o revărsare de imitație și de erudiție clasică, evocă excesele orgoliului uman, citând pedepsele pe care cerul le-a hotărât lui Prometeu și lui Icar. În actul al treilea, Cleopatra, într-o ultimă încercare de a-și obține libertatea, îl întâlnește pe Octavian și îi declară că este gata să renunțe la toate bogățiile sale. În actul al patrulea, după ce a fost respinsă cu necruțare de către învingător, Cleopatra își pregătește cu gesturi lirice sfârșitul. Se duce la mormântul lui Antoniu și își ia rămas bun de la slujitoarele sale. Corul, stăpânit ca în dramele lui Sofocle de previziuni sumbre, deplânge moartea apropiată a reginei. Ultimul act dă prin gura unui corifeu descrierea morții și se încheie cu lamentații ale corului.

În raport cu celelalte încercări contemporane, drama lui Jodelle se impune prin prezența evidentă a unui plan: două acte de prezentare, un act intermediar în care crește conflictul dramatic, un act de tensiune lirică și, în cele din urmă, un act de relatare a deznodământului.

Publicul vremii a primit piesa cu entuziasm; astăzi, reprezentarea ei n-ar mai putea să ne emoționeze. Am simți-o rece și anostă. Subiectul se reduce la moartea Cleopatrei. Nu întâlnim nici o combinație scenică, capabilă să dea episoadelor mișcare și dramatism. Caracterele sunt șterse, convenționale. Personaje puține; acte scurte, compuse din câte două-trei scene; multe intervenții ale corului, denotând însă un lirism superior celor din dialoguri; totul se desfășoară prin relatări, potrivit regulilor. Abundă monologurile lungi, sentențioase. Dialogurile, cu toate încrucișările lor de replici ascuțite, rămân totuși sterile și artificiale. Efectul dramatic lasă de dorit. Nu vorbesc faptele, situațiile, personajele, ci vorbește mai mult autorul, punând pe seama evenimentelor un patos personal și o pornire afectată

spre sublim. Corul, care prin desele lui intervenții devine pe alocuri excesiv, debitează emfatic reflecții filozofice, unele de factură inedită, altele reprezentând locuri comune sau banalități rostite cu solemnitate.

Sub raportul regulilor, Jodelle urmează de aproape tradiția greacă. Se discutase mult, în epocă, dacă Aristotel în fixarea unității de timp s-a gândit la ziua naturală sau la una convențională. În controversa astfel deschisă, Jodelle se pronunță clar pentru ziua de douăsprezece ore.

Didon se sacrifiant, cealaltă tragedie a lui Jodelle, compusă în 1558, împrumută subiectul din *Eneida* lui Virgiliu. Ca și în *Cleopatra*, invenția e minimă și acțiunea lâncezește. Persistă un ton declamatoriu, încărcat de forme latine. Poetul face eforturi să dea operei sale amploare, vivacitate, și în același timp să păstreze actelor și personajelor proporții firești.

Subiectul, totuși, rămâne mediocru. Încă din partea introductivă a piesei știm ce se va întâmpla; trădarea lui Enea, hotărârea de a părăsi Cartagina, durerea Didonei ș.a. În asemenea condiții e greu ca acțiunea să mai intereseze. Fatal, aceasta va intra într-un cerc de monotonie, de situații fără relief: și explicațiile pe care și le dau cei doi amanți, și îmbarcarea lui Enea, și lungile lamentații ale reginei, în cele din urmă și relatările despre ultimele ei clipe. Toate actele sunt pline de pasaje elegiace și declamatorii. Dialogul nu progresează; cu excepția câtorva momente vii, textul înșiră numai discursuri, multe de lungimi obositoare.

Stilul înregistrează câteva îmbunătățiri, însă numai prin raportare la platitudinea frecventă din misterele medievale. Jodelle tinde spre noblețe și demnitate; aceasta, însă, nu-l scutește ca adesea să rămână emfatic și neîndeajuns de limpede.

Ca reformator al scenei franceze, Jodelle are meritul de a fi renunțat la versificația savantă și complicată din scrierile medievale pentru a o înlocui cu una mai simplă. În *Cleopatra* a folosit doar două forme de vers: alexandrinul și decasilabul; în *Didona* s-a fixat la una singură: alexandrinul. În părțile rezervate corului n-a mai urmat această cale.

Nu există mărturii că *Didona* a fost reprezentată pe scenă. Știm, însă, că succesul din 1552 al *Cleopatrei* n-a avut urmări sensibile. O dată noutatea consumată, era greu ca niște tragedii în care două personaje convenționale erau puse să rostească emfatic tirade de zeci și sute de versuri, să poată reține interesul spectatorilor. Părea preferabil să fie citite. În adresările sale către public, Jodelle lăsase să se înțeleagă că adâncise pe Sofocle și Euripide și că tindea să reînvie arta lor. În realitate s-a apropiat de Seneca, singurul pe care l-a imitat propriu-zis. Seneca era prin excelență autorul indicat să impresioneze și să cucerească pe poeții formați în atmosfera de școală. Sentințele și declamațiile din tragediile sale scoteau în relief mari teze și frumuseți morale; dar prin latura lor programatică și nota lor de edificare filozofică erau făcute să se adreseze mai mult studiului și instrucției decât emoției dramatice.

Tragediile lui Jodelle păstrează și ele acest caracter didactic. Abundă în reflecții morale și efuziuni căutate; trec însă cu ușurință peste contrarietățile sufletului, peste

lupta omului cu sine și cu soarta. Astfel, Jodelle insistă să prezinte pe Cleopatra ca pe o amantă credincioasă și ca pe o învinsă eroică; Shakespeare, dimpotrivă, va face din această eroină o femeie capricioasă și tiranică, o curtezană încoronată.

Sainte-Beuve, într-o judecată generală asupra poetului, afirmă că acesta ar fi putut să urce încă o treaptă pe scara creației literare, dacă limba în care a scris ar fi fost mai limpezită.

3. Jacques Grévin

Jacques Grévin aparține teatrului prin câteva piese scrise în tinerețe. S-a născut în 1538, la Clermont en Beauvoisis, din părinți de condiție modestă. A făcut studii de medicină, publicând încă în timpul lor un volum de teatru devenit celebru, deoarece cuprinde prima imprimare a unei tragedii franceze: *Jules César*. Discipol al lui Ronsard, se desparte curând de acesta din cauza opiniilor lui religioase, într-un spirit de polemică, aproape de scandal literar. Părăsind poezia, Grévin se dedică medicinii și luptelor religioase, situându-se pe poziții protestante. Obligat să se expatrieze, merge mai întâi în Anglia, apoi în Țările-de-Jos și în cele din urmă în Italia, unde va deveni medicul de casă al ducesei de Savoia. Moare tânăr, în 1570, la Turin.

Ne-au rămas de la el trei opere dramatice; tragedia *Jules César* și două comedii: *Le Trésorière* (Vistiernica) și *Les Esbahis* (Speriații).

Jules César (mai exact: moartea lui Cezar) este o imitație după tragedia latină cu același subiect de Marc-Antoine Muret. Construcția e împrumutată de la Jodelle. Primele două acte cuprind expoziținea: ascultăm un lung monolog în care Cezar se prezintă pe sine, apoi asistăm la o scenă a conjuraților în care aceștia își pun planul la cale. Actul al treilea, rezervat peripețiilor, cuprinde nodul acțiunii; e singurul act cu mai multă mișcare dramatică. Asasinarea se petrece în pauza dintre actele III și IV. Actul al patrulea este ocupat în întregime de relatarea declamatorie a crimei. În ultimul act înregistrăm un singur fapt notoriu: proclamația conjuraților.

Suntem încă departe de o artă tragică stăpână cu adevărat pe mijloacele și sensurile ei. Însă, în raport cu ceea ce se produsese până atunci, inclusiv creația lui Jodelle, încercarea lui stabilește câteva progresele reale, atât în susținerea actelor cu situații dramatice, cât și în zugrăvirea de caractere. Tonul continuă să fie sentențios; pe alocuri elocvența lui se umanizează cu accente demne și limpezi.

Rezumăm un episod. Calpurnia, soția lui Cezar, sub impresia recentă a unui vis sumbru, presimte că se va petrece o crimă. Imploră pe Cezar să nu meargă la senat, să rămână acasă. Acesta, din afecțiune, este dispus să-i cedeze. Dar intervine Decimus Brutus, șeful conjuraților, amintindu-i cu perfidie că un conducător nu trebuie să dea semne de slăbiciune. Rugămințile femeii pentru preîntâmpinarea catastrofei și lamentațiile ei după ce a fost săvârșit omorul sunt redate cu căldură, într-o notă de susținere interioară și de patetism comunicativ. La fel de sesizant răsună și accentele de triumf ale lui Brutus, ori energia îndurerată cu care Antoniu

anunță soldaților omorârea ilustrului comandant: „Și voi, bravi luptători, dați-vă seama cât rău vi s-a făcut! Priviți această togă însângerată! Este aceea pe care cu puțin înainte o purta Cezar..."

Piesa lui Grévin, în totalitatea ei, nu convinge și nu emoționează. Simțim însă în ea anunțări semnificative, ceva de preludiu: subiect luat dintr-o lume istorică îndepărtată; acțiune concentrată, punând în cauză un personaj care dezbate îndelung cu sine însuși; ciocniri dramatice între caractere ferme, stăpâne pe modul lor de viață și pe mijloacele lor de acțiune; un stil grav, nobil, energic, presărat cu maxime și sentințe invitând la reculegere prin reflecțiune morală. Găsim în acestea, desigur, reminiscențe din tragicii greci și latini, dar și ferestre deschise spre viitor, trepte spre noi agregări dramatice.

4. Jean de la Taille

Jean de la Taille, pe care într-un paragraf anterior l-am privit ca doctrinar al tragediei, numără printre scrierile sale și câteva încercări dramatice. A trăit între anii 1540 și 1608, debutând în literatură ca discipol al lui Ronsard și prieten al lui du Bellay. Ne-au rămas de la el două culegeri: în prima (Paris, 1572), figurează drama Saul cel Furios, precedată de studiul asupra tragediei; iar în cea de-a doua (Paris, 1573), tragedia *Les Gabaonites* (Gabaoniții).

Prima tragedie este concepută pe un subiect biblic, cum de altminteri apare și în titlu: *Saül le furieux, tragédie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques*[1]. Asistăm la o reeditare a notei de fatalitate din tragediile antice.

Saul primește un ordin din partea divinității: să distrugă orașul Amalec, necruțând nimic, case, oameni și animale. Dar nu există ordinul în întregime; dintr-un act de clemență lasă în viață pe regele Agag precum și câteva vite grase. Ca și în tragediile grecești, divinitatea se dovedește invidioasă, răzbunătoare. Saul nu se supune; va trebui, deci, să ispășească. Spiritul divin îi retrage ajutorul; pune stăpânire pe el spiritul cel rău. Se îndreaptă spre o pierire mizerabilă, încheind astfel în catastrofă o domnie care se arătase plină de promisiuni.

Saul, zbuciumat sufletește, își pune întrebări dureroase. Întrucât, prin actul său de clemență, a comis o crimă de neiertat? De ce nu i s-a lăsat o existență mediocră, în care să fi putut avea mai multă liniște? De ce i s-au dat atâtea onoruri, atâta putere asupra oamenilor, atâta strălucire, dacă trebuia să sfârșească în prăpastie? Moare tragic, de propria-i mână, după ce mai întâi asistase la moartea fiilor săi. Iar succesor îi va fi tocmai David, pe care înainte îl privise cu invidie și-l urmărise cu ură. Dar și fericirea lui David va fi umbrită. Acceptă coroana cu teamă, cu ezitare, stăpânit de gândul că mărirea e precară și că la un moment dat cel mai puternic rege poate deveni un simplu instrument în mâinile voinței divine.

1 Saul cel Furios, tragedie luată din *Biblie*, compusă după arta și meșteșugul vechilor autori tragici.

Caracterele sunt conturate prin eforturi atente, laborioase. Saul, personajul central, întrunește un complex de însușiri: vigoare, inițiativă, poezie. Fatalitatea care îi împresoară viața e redată cu pătrundere și în același timp cu discreție. Scenele în care Saul apare în ipostaze contradictorii ale existenței lui sufletești – când umilit, când ajutat, când mângâiat de acea vrăjitoare din Endor pe care altădată o proscrisese cu violență – sunt conduse cu putere și fermitate, într-o gradare psihologică plină de nuanțe și de veracitate. David acceptă puterea cu un sentiment de teamă, deplângând în același timp soarta adversarului său prăbușit. Plutim într-o atmosferă de tristețe nobilă, pătrunzătoare, cu accente de adevăr psihologic, frumusețe poetică și demnitate tragică.

Situațiile neverosimile, cu desfășurări obscure, îngreunate, provin în bună parte din obstinarea autorului de a păstra regulile.

În ce măsură, în compozițiile sale tragice, Jean de la Taille și-a realizat doctrina? Răspunsurile variază. I se recunoaște, unanim, c-a izbutit să respecte regulile. A atacat subiectele din miezul lor, oferind astfel spectatorilor „plăcerea de a le descifra singuri începutul". În ce privește intriga, La Taille s-a arătat mai puțin consecvent; nu găsim în ea vigoarea și fermitatea pe care le-a propovăduit ca doctrinar. Autorului nu i-a lipsit instinctul dramatic; i-au lipsit, însă, experiența și meșteșugul propriu-zis de teatru. Ca legislator literar a manifestat spirit de inovație; ca autor a stăruit pe aceeași linie cu contemporanii săi, tributari cu toții aceleiași maniere.

Găsim și elemente despre care La Taille nu face mențiune în *Arta tragediei*. Ne gândim, anume, la fondul de filozofie dramatică pe care l-a pus în piesele sale, la unele scene de frumusețe sesizantă și răscolitoare, la precizia și energia cu care a zugrăvit caracterele principale, la măreția liniștită a unor situații și atitudini, la vibrarea patetică inclusă în atâtea versuri și pagini, în sfârșit la acea considerare demnă a creației tragice, plină de un respect tăcut și de o presimțire înfiorată a dramei omenești.

5. Robert Garnier

Istoria și critica literară văd în Robert Garnier figura de apogeu a creației tragice franceze în secolul al XVI-lea.

Poetul s-a născut în 1545 în localitatea La Ferté Bernard și a murit în 1590 la Mans. A făcut studii juridice la Toulouse, pe baza cărora a fost primit ca avocat al Parlamentului din Paris; a exercitat la Mans funcțiuni de consilier și de locotenent criminal, pentru ca în cele din urmă, revenit la Paris, să funcționeze ca membru în Marele Consiliu. În această din urmă calitate a fost nevoit să se amestece în mișcările Ligii, într-o măsură mai mare decât ar fi vrut. Faptul merită reținut, întrucât i-a influențat de aproape o parte a creației dramatice.

S-a făcut cunoscut publicului printr-un volum de versuri, *Plaintes amoureuses*, cuprinzând mai cu seamă elegii și sonete. Dar principala notorietate i-au adus-o tragediile, compuse și publicate între anii 1568 și 1583. Încă de la început a fost aplaudat și admirat, atribuindu-i-se fără rezerve titulatura de „cel mai mare poet al

secolului". „Piesele lui – spune Ronsard – au găsit scena franceză de brad și au făcut-o de aur." S-ar putea ca entuziasmul contemporanilor să fi fost determinat și de faptul că unele piese păreau inspirate din frământările politice ale vremii și făceau aluzie evidentă la acestea.

Opera sa dramatică numără opt tragedii: *Porcia* (1568), *Hippolit* (1573), *Cornelia* (1574), *Marc-Antoniu* (1578), *Troada* (1578), *Antigona* (1579), *Sedecias* (sau Evreicele, 1580) și *Bradamante* (1580).

Intențiile poetului au avut în vedere drama greacă; practic, însă, s-a condus după Seneca. Din loc în loc apar și imitații după Sofocle și Euripide. Faptul, însă, nu prezintă concludență. În studiul său asupra teatrului francez din secolul al XVI-lea, Sainte-Beuve observă că influența lui Seneca reprezintă un fapt-cheie, în destule puncte constitutive ale literaturii franceze vechi: Montaigne, Malherbe, Guez de Balzac, Corneille ș.a. Avem dovezi peremptorii că Garnier i-a cunoscut pe greci; a recurs totuși la Seneca, probabil pentru că felul de a compune al acestuia îi părea mai precis, mai convingător, iar tonul mai grav și mai sonor potrivit pentru a crea în cugetele vremii stimulări și adeziuni mai sigure.

Piesele lui Garnier sunt de valoare inegală. Primele – *Porcia, Cornelia, Hippolit* – se situează mult sub celelalte. Dau impresia de elogii dialogate, cu punctări de mare oratorie. În celelalte acțiunea dobândește un relief mai pronunțat, procedeul dramatic devine mai amplu și mișcarea se precizează. Poetul evită de a se cantona într-o formulă statică, repetată *ne varietur* de la o dramă la alta; tot timpul caută, încearcă, resimte îndemnul perfecționării. Garnier își dă seama că tragedia, pe deasupra rigidității ei aparente, trebuie să se sprijine pe fonduri umane și artistice, în care neîncetat să pulseze suplețe, viață, mișcare. S-a străduit cât a putut să-și îmbunătățească procedeele poetice; dacă n-a reușit îndeajuns, e pentru că autorului dramatic i-a lipsit un meșteșug necesar, o experiență majoră; aceea a scenei.

O primă manieră a lui Garnier ni se înfățișează în *Porcia*. Drama a fost concepută în toiul unor lupte civile și religioase; de aici și indicația pusă de autor în titlu: „Tragedie franceză cu coruri, reprezentând războaiele civile din Roma, de natură să zugrăvească multele calamități ale acelei epoci". Ca plan general, regăsim în ea forme și reliefuri asemănătoare cu cele din *Cleopatra* de Jodelle.

În primul act, Megera – una dintre cele trei Furii – îndeamnă Roma la discordii civile, bucurându-se cu o plăcere infernală de ororile petrecute și de cele care se pregătesc. Corul deplânge veșnica instabilitate a lucrurilor omenești și situația în care a fost împinsă Roma. În actul al doilea apare Porcia, soția lui Brutus și fiica lui Cato. Îndurerată de soarta Romei, imploră Parcele să-i întrerupă firul vieții. Doica sa, îngrijorată, încearcă s-o abată de la gândul ei funest. Într-o primă intervenție corul face elogiul vieții campestre; într-o alta se înfioară de zvonul că Brutus, învins, s-ar fi omorât și imploră pe zei ca această veste să nu se confirme. Actul al treilea e străbătut de un suflu dramatic mai pronunțat. Filozoful Areu disertează îndelung asupra relelor în care a alunecat lumea, regretă vârsta de aur a omenirii și încearcă să-l determine pe Octaviu la mai multă clemență față de cei

învinși. Dar acesta rămâne inflexibil, cerând ca răzbunarea morții lui Cezar să fie dusă până la sfârșit. Triumvirii – Octaviu, Lepidus, Marc-Antoniu – hotărăsc să-și împartă lumea. Într-o izbucnire lirică, corul admonestează pe Jupiter că se ocupă de astre și de anotimpuri, în loc să se aplece cu mai multă iubire asupra soartei mizerabile pe care a rezervat-o făpturii umane. În actul al patrulea se confirmă moartea lui Brutus. Porcia e hotărâtă să-și pună capăt zilelor. Corul învinovățește pe zei pentru felul cum tolerează ca atâția oameni buni să fie nefericiți, în vreme ce atâtor răi le îngăduie triumfuri. Ultimul act, foarte scurt, este aproape lipsit de acțiune. Doica, după ce a povestit corului în ce chip s-a sinucis Porcia, își înfige și ea un pumnal în inimă, nevrând să supraviețuiască stăpânei sale. Corul, în lamentații sfâșietoare, evocă nefericirile celor două victime.

Autorul denotă stângăcii, și în știința de a combina situații, și în reliefarea caracterelor. Eroina principală apare în două acte; mai mult, într-unul nu face altceva decât să asculte o lungă relatare asupra morții lui Brutus. Nesfârșite discuții politice între personaje noi, neintegrate logic în desfășurarea acțiunii (Octaviu, Marc-Antoniu, Lepidus, Ventidius), umplu actele cu un material fără putere dramatică. Se stăruiește în preliminarii, parcă sub o teamă de a ataca acțiunea propriu-zisă. S-a și spus – cu maliție, nu fără adevăr – că piesa lui Garnier se compune din „patru exoduri și o concluzie" și că „asistăm la deznodământ înainte ca tragedia să fi început".

Celelalte drame, cu variațiuni mai mult sau mai puțin caracteristice, reeditează planuri și tendințe asemănătoare.

Evreicele (*Les Juives* sau *Sedecias*), considerată drept cea mai bună dramă a lui Garnier, tratează un subiect din istoria biblică. Sedecias, regele Iudeei, s-a revoltat împotriva lui Nabucodonosor, nesocotind astfel ordinul divinității. Drama zugrăvește teribilele suferințe ale evreilor, după pedepsirea și căderea în captivitate a ultimului lor rege.

Și aici acțiunea înaintează greu, cu lungimi inutile și ocoluri obositoare. Interesul stagnează; bănuim de la început că Nabucodonosor îl va pedepsi necruțător pe Sedecias. De-a lungul a două acte – cele de mijloc, care ar trebui să constituie miezul acțiunii – nu se ivește nici o peripeție, nici un episod-cheie capabil să înnoade și să susțină o intrigă. Personajele nu se afirmă, în întâlnirea lor nu țâșnesc conflicte și lupte, ci rămân uniform la o singură atitudine, împiedicând astfel constituirea unei evoluții. Profetul stăruie invariabil în credința sa arzătoare și imperativă; Amital se obstinează fără ieșire într-o durere tragică; Sedecias se supune cu încredere și resemnare sublimă voinței divine; Nabucodonosor stăruie până la sfârșit în cruzimea manifestată din primul moment.

Aceste stângăcii se compensează în parte prin mișcarea creată de bogăția, ingeniozitatea și frumusețea stilului. Poetul știe să alterneze momente sentențioase cu imagini simple și pitorești; dă descrierilor culoare și relief; conduce dezvoltările cu forță, elocință și patetism. Realizează tablouri ample, de efect dramatic; Sedecias, puțin timp după ce asistase la martiriul copiilor săi, înaintează orb pe scenă; în loc

de ochi are două caverne, din care se preling încă dâre de sânge. Sunt puse să se confrunte două caractere feminine: regina, soția lui Nabucodonosor, natură blândă, caritabilă, păstrând față de soțul său o admirație temătoare, și Amital, mama lui Sedecias, nobilă și impunătoare în tristețea ei, înfrângându-se pe sine pentru a implora tiranului și soției sale puțină clemență pentru nepoții ei. Peste toate aceste scene plutește un suflu înalt, justificând apariția profetului și dând personajului o notă de măreție.

Dintre cele opt piese rămase de la Garnier, *Bradamante*, atât ca structură cât și ca finalitate, se deosebește sensibil de celelalte. Încă din *Troada* și *Antigona* autorul începuse să se abată de la regulile exegetice ale tragediei; perseverând în această tendință, Garnier părăsește tonul grav al tragediei și se îndreaptă spre subiecte mai agreabile, cu trăsături comice și romanești.

Subiectul nu mai e luat din texte clasice, ci din poemul lui Ariosto, *Orlando furioso*, în care Bradamante este personaj de seamă. Nota solemnă din celelalte piese se estompează, pentru ca în locul ei să-și facă drum un motiv cavaleresc, punctat cu elemente comice. Corul a dispărut; faptul contribuie ca în atmosfera generală a piesei să intervină o notă de destindere. Autorul consideră opera drept o tragicomedie; denumirea e potrivită și prin ea se marchează o formă de trecere înspre teatrul secolului al XVII-lea.

Bradamante, luată în general, e o piesă agreabilă, cu intrigă ingenioasă, cu episoade îndrăznețe. Nu ne mai aflăm printre zeități și eroi din Olimp; locul acestora e luat de Carol cel Mare și de paladinii lui, Renaud și Roger. Și aici, monologurile și discursurile abundă; în schimb, multe artificii tragice s-au atenuat; episoade care altădată s-ar fi petrecut între culise sunt aduse sub ochii spectatorilor; personajele nu se mai succed într-o simplă defilare lineară, ci se încrucișează, intră în conflict.

În primul act aflăm dintr-o convorbire între Carol cel Mare și ducele Aymon că acesta din urmă intenționează să căsătorească pe fiica sa Bradamante cu Leon, moștenitorul tronului bizantin. Dar Bradamante iubește pe Roger, și acesta îi împărtășește dragostea; împăratul, pe de altă parte, a hotărât ca mâna Bradamantei să fie acordată cavalerului care o va învinge în luptă. Actul al doilea e mai substanțial. Renaud, fratele Bradamantei, intervine pe lângă tatăl său în favoarea lui Roger. Dar bătrânul se înfurie; doar slăbirea puterilor îl împiedică să riposteze și într-altfel. Bradamante își imploră mama, pe care o convinge. Actul al treilea conține o succesiune inegală de scene, unele dramatice, altele cu aplecări spre comedie. Facem cunoștință cu Leon și Roger, cei doi pretendenți. Nu-și cunosc intențiile. Leon crede că Roger va lupta pentru el din recunoștință, pentru că într-o bătălie i-a salvat viața, Roger își deplânge soarta; va trebui să renunțe în favoarea altuia la ființa pe care o iubește mai mult. Începe lupta. Roger, îmbrăcat în armura lui Leon, e hotărât să pareze loviturile, nu să și atace, iar Bradamante pusese condiția să fie învinsă, știind că singurul în stare să se măsoare cu ea în luptă este Roger. Pasajul care relatează lupta dintre Bradamante și Roger, deși excesiv de lung, are vioiciune, pitoresc și gradare. Comportarea paladinului e redată cu abilitate și culoare. Onoarea i-ar cere

să-și învingă adversara; dragostea îi comandă s-o cruțe. Bradamante, contrariată de rezistența întâlnită se îndârjește să învingă. Dar tocmai această îndârjire îi ia stăpânirea de sine, făcând-o să eșueze. Își aruncă scutul, apucă spada cu amândouă mâinile și începe să lovească în armura adversarului ca într-o nicovală. Eforturile ei sunt zadarnice. Carol cel Mare închide lupta, declarând că Leon principele bizantin, a câștigat mâna Bradamantei. În actul al patrulea, Marfisa, sora lui Roger, pledează pentru acesta. Demonstrează împăratului că logodna Bradamantei cu Roger nu poate fi desfăcută în absența acestuia. După ce rivalii se împacă, drama e ca și sfârșită; actul al cincilea rămâne de fapt superfluu. Leon descoperă gestul de generozitate al cavalerului care luptase în numele său; se dă la o parte, cedându-i mâna Bradamantei, pe care o merita cu adevărat.

Piesa poate părea superficială, cu legături șubrede și motivări minore. Garnier rămâne departe de modelul lui, Ariosto, în ce privește arta acestuia de a doza cu finețe și pătrundere nuanțele simțirii și ale situațiilor. De aici, mulțimea de exagerări supărătoare în partea tragică ca și în partea comică a subiectului. În ansamblu, însă, piesa alcătuiește o realizare agreabilă, bogată în versuri colorate și sentențioase. Aymon și Beatrix aduc o notă comică prin caracterele lor opuse. Aymon e măgulit la gândul că va deveni socru de viitor împărat; nu-l interesează fericirea fiicei sale, ci calculele lui de zgârcit. Beatrix, soția lui, e o natură mai afectivă și ezitantă; promite soțului că va încerca să-i convingă fiica, iar pe aceasta o asigură că-i va îndupleca tatăl. Între violența unuia și disperarea celeilalte nu știe cum să se descurse, ce să riposteze.

Publicul vremii a primit piesa cu însuflețire. Deocamdată, pretențiile acestui public erau modeste. Nu cerea ca acțiunea să decurgă strâns, ca situațiile și caracterele să fie motivate; se mulțumea cu frumuseți de limbaj, cu declamații de efect. Dar *Bradamante* rămâne interesantă, prin felul cum anunța și, până la un punct, cum definea un gen nou. Garnier e un poet de vocație. Adesea, într-adevăr, are o verbozitate pedantă, oratorică; găsim totuși multe versuri frumoase, cu mișcare, cu strălucire, cu înălțime și, mai ales, cu un sentiment bogat al ritmului liric, capabil să facă treceri artistice de la registrul grav al unei sentințe la muzica fluidă a unei simțiri inefabile.

Spicuim:

Qui meur pour le pais vit éternellement[1]
(*Porcia*, actul II)
Et quel plus grand honneur sçauroit-on acquerir
Que sa douce patrie au besoing secourir?[2]
(*Troada*, actul I)

1 Cine moare pentru țară trăiește veșnic.
2 Ce altă cinste am putea să dobândim / Decât să ne ajutăm patria în pericol?

Piesele lui Garnier au acțiune săracă. Explicația stă, printre altele, și în concepția autorului, în măsura în care acesta postula de la început o anume imobilitate scenică. Pentru poet – ca și pentru mentalitatea epocii – tragedia nu trebuie să însemne o acțiune, cu episoade și gradări care să ducă la un deznodământ, ci mai mult o expunere de situații și sentimente puternice, o declarație patetică de frământări și suferințe omenești. Nu e nevoie, numaidecât, ca spectatorul să urmărească o intrigă; principalul e că acesta să poată contempla și să se poată emoționa în fața unor nefericiri ale vieții.

Tragedia clasică urmărea ca prin desfășurarea acțiunii să se rezolve o problemă morală. Vom regăsi această idee în creația tragică din secolul al XVII-lea, bineînțeles cu registre și moduri de expresie noi. Între aceste date, piesele lui Garnier reprezintă un punct intermediar. Ca fenomen literar și ca document istoric înscriu o pagină cuprinzătoare, caracteristică.

6. Manifestări de declin

Jodelle, Grévin, La Taille, Garnier – ca să nu-i numim decât pe promotorii curentului – au încercat să impună în teatru o reformă esențială. Dar încercarea lor n-a putut merge decât până la jumătatea drumului. S-au luminat unele orizonturi, s-au pus premise noi, s-au produs chiar și zdruncinări importante în formele și tradițiile stăpânitoare până atunci, dar toate acestea numai ca începuturi. Teatrul scolastic decăzuse demult din vechea lui suveranitate; dar până să se găsească o formulă nouă, care în totalitatea ei să corespundă progresului înfăptuit prin creșterea puterii regale în defavoarea celei papale, ca și transformărilor de mentalitate obținute prin ideile și acțiunile umaniste, era încă nevoie de stăruiri, de prospecțiuni clarvăzătoare, de încercări repetate.

Așa se face, deci că atât contemporanii lui Garnier cât și la urmașii săi imediați întâlnim o situație mai degrabă de haos și regres decât de înaintare. Ce-am putea găsi, anume, în *Gaspard de Coligny* ori în *Pharaon* de Chantelouve, în *Adonis* de Guillaume de Breton, în *Holopherne* de Adrien d'Amboise, în *La Franciade* a lui Godard, în *Esaü le chlasseur* de Behourt sau în atâtea alte opere, în atâția autori, de care știm că epoca era plină? Peste tot, aceleași și aceleași lucruri, într-o neputință vădită de a ieși dintr-un manierism static, de a se regenera: compoziții ordonate, conduse cu strictețe după reguli reci, uscate, necomunicative; o acțiune minimă, uneori înnodată cu stângăcie de monologuri retorice, de lamentații afectate, de poze tragice, de vise fatale, de extravaganțe pedante, de artificii ș.a.

Cu trilogia sacră a lui Pierre Mathieu (*Esther, Vasthi, Aman*) s-a părut, o clipă, că ne aflăm în prezența unei opere interesante. Curând, însă, această impresie s-a spulberat. Autorul a folosit tot aparatul tragic, dar nu pentru a dezbate o problemă morală sau a pune în lumină contradicții grave ale vieții, ci pentru aluzii palide la corupțiile curții și pentru câteva lecții amare de conduită, date principilor.

Impresia de haos, și declin mai este întreținută și prin anume eludări ale regulilor în diferite creații dramatice ale timpului. Jean de Baubreuil, de pildă, își manifestă în 1582 dorința de a se elibera de regula „superstițioasă" a unităților; Pierre de Laudun d'Aigoliers, în 1597, cere ca regula celor douăzeci și patru de ore să fie îndepărtată, neavând sens; La Fresnaye, într-o *Artă poetică* apărută la începutul secolului al XVII-lea, se ridică împotriva tendinței de a da dramelor numai deznodăminte triste; Jean de Hays în 1598, dă la iveală o tragedie, dar nu în cinci acte, ci în șapte; etc. Garnier, în *Bradamante*, își luase și el o seamă de libertăți, dar nu dintr-un spirit de frondă sau dintr-o dorință afectată de originalitate. Unele din încercările amintite porneau fie din amestecuri labile de criterii, fie din diletantism reformator; și într-un caz și în celălalt ele exprimau situații de criză ori de confuzie literară.

Din pretențiile de independență ale unor poeți contemporani, unite cu ideile lor privitoare la libertatea imaginației artistice, s-a născut un tip de dramă aparte, emancipată de reguli (drame irrégulier).

Să aruncăm mai întâi o privire asupra unei piese ciudate: *Le Jugement divin* (Judecata divină). A fost compusă în 1584 de Du Monin, medic și teolog, stăpânit atât în știința lui erudită cât și în aplecările sale poetice de o notă mistică, tenebroasă. Întâlnim o acțiune greoaie, complicată, aproape imposibil de urmărit. Celtul, vasal al împăratului Teodiceu, cere acestuia favoarea de a primit vizita principesei Igina. Teodiceu consimte. Ajunsă în Galia, Igina este reținută ca prizonieră; Celtul declară c-o va elibera dacă i se ridică vasalitatea. Împăratul însărcinează pe ambasadorul Limonart să-i salveze fiica. Misiunea lui, însă, rămâne fără succes. Împăratul o trimite atunci pe amazoana Peste, care, împreună cu Autan, ca aghiotant, trebuie să-l pedepsească pe Celt. Li se recomandă să cruțe „*le canton des Aristes et des Contrides*", ca fiind un ținut al „oamenilor de bine". Peste și Autan nu respectă pe nimeni și nimic. Ba, încă, Autan încearcă să-și exercite asprimea și asupra Iginei. Căpitanul Aquilon primește ordin să-i reducă la tăcere pe cei doi răzvrătiți. Igina este salvată. Palidă și slăbită, tatăl său abia o recunoaște. Aquilon îl ucide în luptă pe Autan. Într-un ultim episod, personajului Peste i se zdrobește capul.

Pe de o parte, ne aflăm în plină moralitate medievală, gen secolul al XV-lea, cu personaje alegorice concepute în manieră scolastică: împăratul Teodiceu este Judecata divină; împărăteasa Pronoance – Providența, ambasadorul Limonart – Foametea, Războiul; secretarul Dagan – Fortificația; Igina, fiica lui Teodiceu – Sănătatea; Celtul, vasalul lui Teodiceu – Poporul francez; supușii lui Teodiceu, Aristes, Contrits – Oamenii de bine; Autan – Vântul de Sud; Euchin, servitorul Penitenței – Rugăciunea, Făgăduința; Aquilon – Vântul aducător de sănătate. Pe de altă parte, autorul – care este un poet erudit, încărcat de reminiscențe din Sofocle și Euripide – își distribuie alegoria în cinci acte și intervine în acțiune cu coruri de școlari și de artizani, preocupându-se tot timpul să realizeze linie și expresie clasică.

Amestecul e bizar, prezumțios, neconcludent. În mentalitatea autorului stăpânește o stare de confuzie, în parte datorită tinereții și lipsei lui de experiență

(a murit la vârsta de douăzeci și șase de ani), în parte reieșind din obstinația lui pedantă de a lega poezia cu erudiția. Sainte-Beuve admonestează opera și autorul cu aprecieri necruțătoare: „Acest Du Monin este în toată puterea cuvântului produsul cel mai monstruos pe care l-a dat la iveală încrucișarea școlii lui Ronsard cu aceea a lui Du Bartas".[1]

Menționăm, din aceeași categorie, și alte opere.

Comédie françoise intitulée l'Enfer poétique (Infernul poetic, 1585), a lui Benoît Veron, „*Maître ès arts et recteur aux écoles de Saint-Chaumond*", desfășoară de-a lungul a cinci acte în versuri un dialog al morților grupați în două tabere: o tabără a „marilor păcătoși" (Alexandru cel Mare, Mahomet, Neron, Epicur, Cresus, Heliogabal și Sardanapal) și o tabără a „marilor înțelepți" (Diogene, Codrus, Socrate, Solon, Pertinax, Pitagora și Hipolit).

Tragédie novelle dite le petit rasoir des ornements mondains (Tragedie nouă supranumită mic cuțit pentru curmarea podoabelor lumești), publicată în 1588 de către un călugăr franciscan, Philippe Bosquier de Mons, amestecă în mod anarhic, într-o totală ignorare a regulilor, elemente de moralitate și de mister medieval cu altele de dramă clasică. întâlnim personaje divine și profane: Trinitatea, sfânta Elisabeta de Ungaria, prințul Alexandru de Parma, seniori, metrese, eretici, burghezi ș.a. Unii vorbesc ca în *Biblie*, alții ca în versurile lui Horațiu sau ca în viața obișnuită. Totul se mișcă prolix, fără adevăr și unitate. Există însă și o parte bună, semnificativă: aceea că prin toată această aparatură urma să se demonstreze că relele ce bântuiau în Țările-de-Jos proveneau din viața de lux și de galanterie a celor bogați („*bragards pompeux*" și „*dames pompeuses*").

La Machabée, compusă în 1596 de către Jean de Virey, Sieur de Gravier, deși cuprinde un singur act, își situează acțiunea alternativ în două locuri: în casa Macabeilor și în palatul lui Antiochus. Cei șapte martiri sunt aduși pe scenă, pentru ca torturarea să aibă loc cu detalii sub ochii spectatorilor, într-o notă de și mai mare cruzime decât în reprezentațiile din secolul al XV-lea. Citățm, ca document, următorul ordin dat de rege, și care urma să fie executat pe scenă:

Ouvrez-lui l'estomac, car je veux qu-on lui voye
Le poumon, intestins et les lobes du foye;
Et puis que chacun prenne à sa main un couteau,
Du col jusques aux pieds pour lui ôter la peau.[2]

Lista astfel deschisă poate continua cu opere una mai hibridă decât cealaltă. *Philanaire, femme d'Hippolyte*, drama lui Claude Rouillet, deși publicată în limba latină (1556), pare mai mult o moralitate medievală decât o dramă de inspirație

1 Poet francez (1544–1590), înzestrat cu mari însușiri artistice și în același timp excesiv în imitația grecilor și a latinilor, în afectările lui stilistice și în aplecările sale spre bizarerie și singularitate.

2 Despicați-i pântecul, căci vreau să i se vadă / Plămânul, mațele și ficații; / Pe urmă fiecare să ia un cuțit în mână / Pentru ca să-l jupoaie din creștet până-n tălpi.

clasică. În *Akoubar ou la Loyauté trahie* (Acubar sau loialitatea trădată, 1586), autorul, Du Hamel, avocat la Parlamentul din Normandia, își alege un subiect cu sălbatici din Canada, dar pentru a se afla în gustul Renașterii folosește coruri și desfășurări largi, ca și cum ar mânui personaje legendare sau istorice. Mai caracteristică decât acestea este *Lucelle* (1576), piesa lui Louis le Jars, într-atât de prețuită de Ronsard, încât acesta pretindea că i s-ar cuveni o dublă cunună: una tragică și una comică. Autorul compune în proză, motivând aceasta prin datoria teatrului de a zugrăvi viața prin procedee cât mai naturale. „Iregularitatea" în cauză nu constituie o excepție; de altminteri o vor practica în special poeții comici, printre care avem de citat pe Larivey ți pe Molière. Ce duce însă la efecte stranii este o notă generală de conglomerat, pe alocuri aproape de nesuportat. Piesa amestecă materiale și stiluri diferite, neizbutind să ordoneze și să discearnă elementele tragice de cele bufone, cele patetice și romanești de cele austere, cele simple și naive de cele solemne și pedante.

Pe marginea acestor inventarieri înțelegem că iregularitățile nu răsăreau dintr-o concepție nouă de artă, nici dintr-o emancipare fermă față de tradiții și canoane, care de altminteri erau în bună parte prăbușite, ci mai degrabă exprimau o stare incertă de căutări și inițiative. Exista un curent reformator; deocamdată, însă, mișcările acestuia pluteau în contradicții și incertitudini. Epoca se zbătea între criterii oscilante; busola ei – cel puțin în direcția creației dramatice – funcționa defectuos. Teatrul medieval fusese răsturnat, în ideea lui ca și în multe din manifestările sale; un altul, care să-l înlocuiască, nu se constituise încă. La începutul perioadei, curând după prima jumătate a secolului al XVI-lea, drumul spre o dramă nouă de inspirație clasică se anunțase în mod promițător, prin creații ca acelea ale lui Jodelle, La Taille și Garnier. Au urmat însă abateri de tipul celor amintite, într-un termen neașteptat de scurt. Fenomenul nu dispunea încă de consolidări în adâncime; tendința reprezenta mai mult o modă și o demonstrație decât o conștiință de artă bine definită. Secolul al XVI-lea se dovedise propriu pentru a lichida teatrul medieval, dar nu și pentru a crea teatrului francez o formă nouă. La sfârșitul secolului, acest teatru dădea semne de dezintegrare. Abia în secolul următor, prin maturizarea unor condiții sociale, prin exegeza lui doctrinară și prin poetica lui severă, va fi cu putință ca drama franceză a Renașterii să-și găsească o destinație sigură.

7. Priviri de încheiere

Teatrul tragic francez din secolul al XVI-lea este legat de o epocă în care viața economică și politică a țării se zbătea în contradicții născute din prelungirea și intensificarea războaielor religioase. Cele două tabere în luptă, catolicii și protestanții, urmăreau obiective de supremație, lăsând interesele patriei pe planuri secundare. Prin continue apeluri la puteri străine se tindea, parcă, la însăși desființarea ideii de patrie; rațiunile dominației religioase, cu substraturile ei politice, treceau înaintea oricăror considerente naționale. Regalitatea se afla în fața unor probleme grele; în

conflictul deschis nu izbutea să imprime o politică de echilibru. Protestanții nu erau dispuși să recunoască în catolicism o „religie constituită", cu „drepturi și realizări istorice"; catolicii, la rândul lor, refuzau să fie mai maleabili față de „libertatea conștiinței", cheie de boltă în concepția Reformei.

Masele populare se agitau; nu întotdeauna, însă, această agitație ducea la mișcări limpezi, cu emancipări propriu-zise. Țăranii, sub impresia haotică a unei propagande reformate care le vorbea stăruitor despre *Biblie*, se opreau la proteste naive, sterile: „Să ni se arate dacă *Biblia* ne cere să plătim sau nu!..." Orașele, divizate în „orașe catolice" și „orașe protestante", măcinau tradiția municipală începută și deschideau drum unor inițiative ale nobilimii feudale, doritoare de a-și recuceri vechile poziții. Nobilii încercau să reintre în drepturile lor fiscale și civile asupra orașelor, să controleze desemnarea magistraților, să comande miliției municipale și să-și reia prerogativele de război.

În aceste condiții, mișcarea de revoluție intelectuală și de nouă orientare artistică întâmpină dificultăți. Apar în manifestările ei părți nesigure, confuze. Preocuparea pentru descoperirea antichității este în mers; totuși, părți întinse din ea rămân încă neînțelese. Umanismul timpului e un umanist erudit, capabil ca prin contactul lui cu scrierile clasicilor să impună un simț superior al formelor de cultură, nu însă și o pătrundere egală a gândirii antice. Pleiada – sub semnul căreia am văzut că s-au înscris primele manifestări dramatice de seamă ale Renașterii franceze – a dat directive modelelor clasice, încât putea să lase impresia că latura imitativă trecea înaintea celei de inspirație originală.

Teatrul de care ne-am ocupat trebuie înțeles cu criterii istorice, înaintea celor artistice. Realizările lui n-au intrat în repertoriul de rezistență al scenei naționale și al celei universale. Autorii erau în genere poeți tineri, care aspirau să rivalizeze cu Sofocle și Seneca, dar a căror fervoare trăia mai mult din revoluții de școală decât din intuiri profunde ale fenomenului dramatic. Au imitat, cu asiduitate, forma și structura operelor clasice; de fondul acestora de idei și sentimente însă au rămas, în mare măsură, străini. Tragediile lor nu puneau probleme ale destinului, nu zguduiau pe spectatori, nu ajungeau la dezbaterea intimă din conștiința acestora, ca în piesele antice sau în acelea, ulterioare, ale lui Corneille și Racine. Se mărgineau să creeze un climat emotiv, cu lamentații prelungite, în care spectatorii contemplau durerea umană, fără să și-o trăiască în aceeași măsură. Corurile sunt frecvente; precizăm, însă, că intervențiile lor nu se integrau organic în corpul pieselor, fie pentru a susține acțiunea, fie pentru a comenta implicațiile ei morale și psihologice, ci constituiau mai mult o convenție, realizată adesea cu mijloace declamatorii. Se vorbea mult despre regulile aristotelice. De fapt, preocuparea era mai mult de suprafață. Poeții vedeau în aceste reguli în special exigențe de școală, care în numele doctrinei umaniste trebuiau aduse în actualitate; nu le dădeau semnificații de adâncime, integrându-le în logica acțiunii și în câmpul de tensiune al fondului dramatic.

Sub raport poetic, tragediile în cauză numără frumuseți remarcabile; ca putere dramatică, multe sunt minore. Înțelegem, deci, pentru ce aceste tragedii n-au închegat

repertorii; n-au ajuns să-şi constituie un public, să se încetăţenească în viaţa de scenă, să formeze o mentalitate actoricească. Principala lor manifestare rămâne aceea pe care le-au asigurat-o reprezentaţiile din cadrul şcolilor şi al universităţilor.

Sainte-Beuve face în această privinţă observaţii instructive. Consideră că poeţii tragici din această epocă n-au avut geniu, recunoscându-le totodată merite importante. E convins că dacă aceşti poeţi ar fi trăit în secolul al XVII-lea, dispunând astfel de perfecţionările ulterioare, talentul lor nu s-ar fi mărginit la imitări convenţionale după antici, ci ar fi găsit căi de afirmare proprii.

Istoria literară vede în această perioadă a dramei o perioadă bogată în viziuni cuprinzătoare şi iniţiative. N-a putut să dea la iveală capodopere; în schimb, a deschis drumuri. A căutat subiecte noi, reactualizând pentru aceasta importante fonduri clasice a redus numărul personajelor, corectând astfel situaţia absurdă din misterele medievale; s-a preocupat ca fiecare personaj să-şi aibă partea sa definită în desfăşurarea acţiunii, ca aceasta să se desemneze cu claritate; a intuit nevoia ca tragedia să ţină seama de reguli, în construcţie şi în concepţie; a urmărit să dea naraţiunii o putere egală cu aceea a acţiunii şi să imprime dialogului viaţă şi elocinţă; a insistat să îmbrace totul într-un stil susţinut şi nobil, în care scop Jodelle introduce în locul versului obişnuit de opt silabe versul mai lung, mai sentenţios, de zece şi douăsprezece silabe; nu s-a pierdut în declamaţii şi căutări de efecte. Privim deci spre drama clasică franceză; secolul al XVI-lea o anunţă.

BCUIAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

CAPITOLUL XIX

TEATRUL FRANCEZ AL RENAȘTERII (III)

COMEDIA

1. Preliminarii

Istoria teatrului nu trece cu vederea comedia franceză din secolul al XVI-lea, dar îi acordă mai puțină semnificație decât tragediei.

Renașterea, în genere, n-a imprimat comediei franceze modificări importante. S-ar părea, chiar, că dintre toate speciile literare, comedia este aceea asupra căreia a avut cea mai redusă influență. În vreme ce creația tragică din această epocă a putut să înscrie puncte de seamă într-o evoluție începută, comedia a stăruit pe loc. Poeții reprezentativi, ca și de altfel conștiința generală a epocii, i-au acordat doar o atenție limitată.

În primul moment, spiritul revoluționar al Renașterii s-a îndreptat împotriva teatrului religios. Teatrul profan, în genere, era mai ferit. Rechizitoriile morale ale hughenoților, cenzura magistraților, anatemele erudiților umaniști îl priveau mai puțin sau de loc. Se părea chiar că farsele, satirele și moralitățile erau încă de actualitate, mai cu seamă în măsura în care sarcasmul lor se îndrepta împotriva moravurilor clericale ori punea în cauză criterii, forme și instituții feudale.

Publicul comediilor, în majoritatea lui fără instrucție superioară și viață de bibliotecă, dispunea de posibilități reduse pentru a se apropia de reformele umaniste și a înțelege sensurile noilor drame ce se reprezentau în cercul închis al colegiilor și al universităților. Mentalitatea și gustul lui artistic erau încă legate de formele vechi, cu atât mai mult cu cât acestea continuau să-i satisfacă nevoile de satiră și de petreceri populare. Reprezentațiile comice își menținеau spectatorii lor obișnuiți: târgoveți, slujbași, negustori, meșteri cu calfele și ucenicii lor, soldați, tineri petrecăreți, precum și numeroși aristocrați, bucuroși ca din când în când să scape de importanța rangului lor social și să se piardă în anonimatul marelui public. Nu

arareori chiar enoriași onorabili așteptau cu nerăbdare sfârșitul liturghiei, pentru a se îndrepta în corpore spre locurile unde se dădeau reprezentații profane. Desigur, autoritățile ecleziastice, și chiar unele autorități civile, nu vedeau cu ochi buni preferința pe care publicul o dădea spectacolelor comice. Se abțineau totuși să ia măsuri de constrângere, simțind valul de popularitate ce le înconjura.

Denumirea de „comedie", care în decursul secolelor medievale se modificase mult, este repusă în actualitate cu înțelesurile ei clasice. Plaut, Terențiu și Aristofan sunt invocați adesea ca modele. Sunt imitați pe scară largă; apar numeroase traduceri. Erudiții epocii cer cu insistență reproduceri cât mai credincioase după comicii greci și latini. Nu întotdeauna încercările lor izbutesc să redea cu adevărat linia clasică. Adevărul e că vechile forme comice se dovedeau rezistente; în fața lor, teoriile savante ale vremii păreau în bună parte neputincioase. Comediile timpului – și imitațiile, și traducerile – păstrau mai departe o notă de autenticitate, de simțire locală, își păstrau actualitatea. Modificările de titlu și de cadru le atingeau doar superficial; în simțirea și deprinderile populare aveau încă înrădăcinări puternice.

Mai mult decât sub influența antică, repertoriul comic francez s-a dezvoltat sub o influență modernă italiană. Modelele italiene inspirau, în special, gustul pentru comedii *de imbroglio*, cu intrigi laborioase și complicate. Evul mediu nu cunoscuse acest procedeu. Introducându-l, comedia franceză a secolului al XVI-lea, înscria principala ei noutate.

2. Imitații clasicizante

Autorii din Renaștere își făceau un titlu de merit din a rupe cu tradiția medievală în dramă și în comedie. Despre farse și moralități vorbeau curent cu dispreț și ironie. „N-am mai putea îngădui – precizează Jean de la Taille în prologul comediei sale *Les Corrivaux* – să ne amuzăm cu lucruri atât de vulgare și de prostești." Da, altă dată au plăcut; dar aceasta era un semn de ignoranță și de înapoiere. pentru a regenera comedia, e nevoie să se recurgă la modele grecești, latine sau italiene, deși dintre modernii italieni numai unii sunt vrednici de imitat. Se amintește insistent despre clasicii greci și latini ai comediei, dar mai mult ca o modă teoretică decât ca o acțiune propriu-zisă și ca program constituit.

Unele traduceri păstrează linia textului; în altele nu se respectă vreo exegeză. Nu se impun ca opere definitive. În toate stăpânește un spirit diletantic. Ronsard însuși traduce *Plutus*-ul lui Aristofan mai mult ca joc și ca modă decât ca studiu ori adâncire artistică. Pierre de Loyer dă sub titlul *La Néphélococugie* o imitație fantezistă în manieră gauloise a *Păsărilor* lui Aristofan. Antoine de Baif, imitând pe latini prin intermediul italienilor, compune un *Eunuque* după piesa cu același nume a lui Terențiu și *Le Brave* după *Miles gloriosus* de Plaut. Prima piesă, cu toate că autorul intervenise în cuprinsul ei cu adausuri ciudate, pare mai mult o traducere; cealaltă primește o

tentă modernă și franceză, aducând acțiunea la Orléans și punând în scenă personaje autohtone ca Taillebras, Gallepain, Paquette, Fleurie ș.a. Ca putere de caracterizare a personajelor și a situațiilor, amândouă stau mai prejos de modelele lor antice; sunt însă scrise vioi, cu umor, într-o claritate agreabilă.

Nu insistăm mai mult, întrucât aceste traduceri sau prelucrări după clasici n-au marcat o prezență activă în dezvoltarea de epocă a comediei. În tragedie, necesitatea de a se recurge la clasici era reală; în comedie, tendința răspunde mai mult unui conformism erudit, fără viață și susținere interioară. Istoricește, bineînțeles, faptul trebuie înregistrat. Manifestările de început ale comediei franceze merg pe căi diferite. Există prelungiri medievale care se dovedesc mai puternice decât indicațiile de școală și tendințele clasicizante. Acestea din urmă provin adesea din laboratorii savante, pe când celelalte aveau de partea lor importante fonduri și izbucniri naturale ale simțirii populare.

3. Etienne Jodelle

Revenim la acest autor care și în comedie, întocmai ca în creația tragică, trebuie numărat printre pionierii epocii.

La Hôtel de Reims, ca și la Collège de Boncour, reprezentarea *Cleopatrei* a fost urmat de o comedie, *Eugène*, de același autor.

Piesa, de dimensiuni ceva mai mari decât farsele obișnuite, cuprinde cinci acte. În prolog – unde nu găsim o legătură propriu-zisă cu acțiunea – autorul dezvoltă o diatribă de principiu, în care se ridică cu violență împotriva autorilor comici de până atunci și împotriva vechilor forme ale comediei franceze. La reprezentația de la Hôtel de Reims, acest prolog a fost rostit de către autorul însuși. Jodelle declară cu satisfacție orgolioasă că n-a împrumutat subiectul de la antici sau din literaturi străine, că și-a creat un stil propriu, principala sa preocupare fiind să rupă cu tradiția obscurantistă a farselor și moralităților. Ar vrea ca piesa să fie pe gustul tuturor; se îndoiește însă c-ar putea să placă unanim, din cauza stilului pe alocuri prea elevat pentru înțelegerea comună. Multe sunt declarații emfatice, fără substanță; autorul pare dispus să nege tot ce a fost până la el.

Primele două acte prezintă personajele. În jurul unei femei oarecare, Alix, gravitează doi rivali: Eugène, un abate bogat, imoral, lipsit de scrupule, și un ofițer, Florimond. Amândoi, plini de ei înșiși, își laudă însușirile. Se resimte o aplecare spre gustul portretistic, caracteristică multor scriitori francezi din epocă. Deocamdată, Eugène e mai puternic decât rivalul său; pentru a se ști în siguranță, impune Alixei o căsătorie de formă cu Guillaume, un imbecil la dispoziția abatelui, prezentându-i-l ca pe un om pe care i l-ar fi destinat cerul. În actele al treilea și al patrulea se ivesc elemente de peripeție. Revine pe neașteptate un fost amant al Alixei. Furios de infidelitatea acesteia, cere să-i restituie bunurile pe care i le-a dat; ca om de război, cum se consideră, va trece și la amenințări la adresa lui Eugène. Dar o nenorocire nu vine niciodată singură; se ivește și un vechi creditor,

îngreunând încă situaţia abatelui... Ultimul act aduce ieşirea generală din încurcătură. Soluţiile se produc prin calmul şi abilitatea lui Messire Jean, capelanul abatelui, meşter neîntrecut în tragerea sforilor. Pentru a scăpa de ameninţări, abatele potoleşte pe creditori cu o despăgubire, iar lui Florimond îi oferă mâna surorii sale Hélène. Până la sfârşit toată lumea va fi bucuroasă. Hélène se căsătoreşte cu un om pe care de altminteri îl ţi iubea; micile izbucniri de gelozie ale lui Guillaume se liniştesc; Eugène rămâne mai departe în posesia fericită a voluptăţilor sale.

Cum s-a amintit, Jodelle afirma în prolog, nu fără siguranţă de sine, că a dat la iveală o comedie de factură originală:

L'invention n'est point d'un vieil Ménandre;
Rien d'estranger on ne vous fait entendre...[1]

Ronsard, judecând sub impulsul unui orgoliu de cenaclu, îl consideră pe colegul său atât de maestru, încât nu se sfieşte să proclame că „însuşi Menandru ar avea ce să înveţe de la el".

Toate, însă, erau exagerări ale unui entuziasm juvenil, prins în febra reformatoare a timpului. În realitate, Jodelle era încă tributar teatrului medieval. Spiritul moralităţilor, într-adevăr, se dizolvase; în schimb, acela al farselor persista. Totul în *Eugène* ni-l aminteşte: şi felul cum abatele Eugène îţi căsătoreşte metresa ca s-o poată avea în posesia lui cu cât mai puţine riscuri ori greutăţi, şi felul cum tremură în faţa rivalului Florimond, şi felul cum scapă din încurcătură vânzându-şi sora, şi felul cum tot timpul depinde de Messire Jean, cinicul şi vicleanul său capelan. Avem de-a face cu o farsă propriu-zisă, însă de proporţii mai mari, de unde nevoia de a o împărţi în acte şi scene. Întâlnim în ea aceeaşi satirizare a clerului venal, atât de vie în farsele din secolul al XV-lea. Putem recunoaşte în factura generală a piesei şi unele imitaţii italiene, nu însă îndeajuns de caracteristice ca să umbrească supravieţuirile medievale.

O bună parte din calităţile piesei rezultă din pitorescul expresiei. Eugène, capelanul Jean, creditorul Mathieu, Florimond sunt personaje vii; autorul deschide drum zugrăvirii de caractere. Aflăm momente de umor cu franchеţe de comic italian, cu trăsături şi colorituri ca din povestirile lui Boccaccio. La un moment dat, privindu-şi soţul, Alix, soţia de formă a prostănacului Guillaume, exclamă: „Îi stau tare bine coarnele" (les cornes lui sient fort bien); dar acestuia n-ar putea să-i treacă prin minte că este ridicol, mai ales că aşa cum se petrec lucrurile îi rentează.

Piesa are şi destule scăderi, iar în ansamblu nu e îndeajuns de amuzantă. Găsim în ea mai mult situaţii de dramă decât de comedie. Un exemplu: Hélène e îndrăgostită cu adevărat de Florimond şi se devotează lui Eugène cu un sentiment fratern, pe care acesta nu-l merită şi nici nu este în stare să-l înţeleagă. Plutim câteodată într-o atmosferă emfatică, asemănătoare celei din *Cleopatra*, pentru ca imediat după aceea să se alunece în frivolitate, în aluzii licenţioase, dincolo de

1 N-am luat nimic de la bătrânul Menandru; / Nu veţi auzi nimic imitat după alţii.

limita îngăduită. Abuzul de discursuri, de monologuri și de aparteuri face ca dezvoltarea să devină convențională, să decurgă greoi și neconvingător. Îi spunem „comedie", pentru că așa a denumit-o autorul ei; în realitate, piesa este încă departe de caracteristicile genului.

Jodelle ținea să se desprindă de spiritul și maniera vechilor autori de farse; n-a avut însă destulă putere și originalitate comică pentru a izbuti în totul. A stăruit în libertăți de limbaj și glume vulgare, în cruzimi lipsite de gust și de nuanțe, abătându-se astfel, pe linie comică, de propriul său program.

Piesa a fost scrisă în versul tradițional de opt silabe, confirmându-se și prin aceasta legătura ei cu farsele medievale.

4. Jacques Grévin

Cu aceeași juvenilitate poetică pe care am subliniat-o într-un paragraf anterior, Jacques Grévin apare și în teatrul său comic. Avem de la el două comedii: *La Trésorière* (Vistiernica) și *Les Esbahis* (Speriații) care denotă, ambele, o apropiere de subiectele vechilor farse.

Comediile sunt precedate de prologuri (*avant-jeux*), în care autorul expune publicului punctele sale de vedere asupra creației comice. Cu oarecare emfază se declară adversar hotărât al genurilor populare, din dorința de a da francezilor un teatru comic de puritatea aceluia pe care l-au realizat în antichitate Aristofan, Plaut și Terențiu. Pledează pentru un program de adevăruri artistice și protestează împotriva tendinței de a se modifica vorbirea personajelor, într-un sens sau altul. Comicul trebuie obținut prin autenticitatea moravurilor puse în cauză și prin vorbirea firească a personajelor. Întocmai cum supără felul de a vorbi al oamenilor de cabinet, care din prezumție ori poză înlocuiesc cuvintele băștinașe cu altele latine, poate supăra și vorbirea afectată, pretențioasă sau savantă, atribuită unor personaje obișnuite.

Grévin n-a avut destulă consecvență, poate nici destulă putere artistică, pentru a realiza acest program. Procedeele sale sunt încărcate, factice, convenționale. Era greu ca un asemenea program să fie înfăptuit dintr-o dată. Totuși, directiva este dată; ideile și perspectivele anunțate sunt valabile. Comedia, ieșită din tiparele medievale, în evoluția ei spre reprezentarea de moravuri și caractere, va confirma aceasta.

La început, prima dintre cele două comedii amintite s-a numit *La Maubertine*, fiind vorba de o întâmplare licențioasă petrecută în apropiere de piața Maubert. Într-o versiune ulterioară, poetul a denumit-o *la Trésorière* (1558), atribuindu-i și mai departe un caracter de cronică dramatizată. Subiectul are asemănări cu cel din *Eugène*, comedia lui Jodelle; dispare însă elementul serios, ceea ce-i dă lui Grévin mai multă libertate în verva lui sarcastică împotriva femeilor. Acest plus de vervă, cu dese alunecări în vulgaritate, constituie o latură caracteristică a piesei.

Cealaltă comedie, *Les Esbahis*, este incomparabil mai interesantă și mai semnificativă. Găsim în ea imitații după repertoriul Academiei *degli Intronati* din

Siena, fapt despre care autorul nu menționează nimic. A fost reprezentată pentru întâia oară în 1560 la Collège de Beauvais, în prezența regelui Henric al II-lea și a tinerei ducese de Lorena. Grévin pretinde că întâmplarea redată pe scenă s-ar fi petrecut în realitate, în piața Saint-Séverin. Afirmația e de fapt o cochetărie; nu știm însă dacă are doar caracter gratuit ori dacă autorul a urmărit un scop determinat.

Subiectul comediei împletește două intrigi și două acțiuni, izbutind ca până la sfârșit să închege o unitate convenabilă. messire Gérard, negustor bătrân, vrea să căsătorească pe fiica sa Madelon cu Messire Jossu, alt negustor bătrân. Amândoi sunt bogați. Însă frumoasa Madelon iubește, cu o dragoste împărtășită, pe un tânăr avocat. Intră în acțiune valetul acestuia, abil, perfid, gata oricând să găsească o soluție, în această privință vrednic predecesor al valeților din comediile lui Molière. Procură stăpânului său hainele rivalului. Travestit în acestea, avocatul pătrunde în apartamentul iubitei și anticipează ceremonia nupțială. Tatăl lui Madelon, care privise scena de departe, înșelat de travestire, crede că îndrăznețul este Jossu în persoană. Pe de o parte l-ar certa pentru această inițiativă; pe de altă parte îl felicită. Negustorul, nepricepând nimic, protestează și se supără. Cere chiar să i se restituie darurile făcute. Valetul, mereu prezent, știe să îndepărteze bănuielile, acuzând de impostură pe un italian ridicol. Totul, până în cele din urmă, se va lămuri cu bine. Jossu, care se credea văduv, află că soția sa nu murise, ci fusese într-o călătorie veselă cu un senior italian. Neavând încotro, mai ales că acum și el se simte cu musca pe căciulă, este constrâns s-o reprimească. Avocatul își repară și el păcatul, căsătorindu-se cu Madelon.

Comedia se desfășoară vioi, într-o notă antrenantă și comunicativă. Scenele, în genere, sunt conduse cu abilitate remarcabilă. Portretul bătrânului Jossu, o caricatură discretă și agreabilă, e desenat cu mână fermă, fără exagerare. Și în vechile satire apăreau bătrâni înșelați; de astă dată, părții lor de grotesc i se pune o surdină, apropiindu-i astfel de realitate. În raport cu afectările din alte producții vechi sau contemporane, stilul lui Grévin – pe deasupra multelor neglijențe de vocabular și de versificație – denotă simplitate și naturalețe. Găsim încă destule glume îndrăznețe, cu o tendință pronunțată spre picanterie; trebuie să ținem seama însă că atât în Italia cât și în Franța erau curente și gustate unanim de publicul vremii.

În *Les Esbahis*, Grévin dovedește mai mult simț comic decât contemporanul și maestrul său Jodelle; intrăm într-o fază de tranziție, caracteristică printr-o pronunțată eficacitate artistică a influenței italiene.

5. Rémy Belleau

Rémy Belleau (1528–1577), poet delicat, cu inspirație bogată, plină de o strălucire mai ferită de afectări decât a contemporanilor săi, este unul din cei șapte membri ai Pleiadei. Ronsard, care avea pentru el o considerație deosebită, îl numea măgulitor „pictor al naturii". Între operele sale se află și o comedie postumă în cinci acte, *La Reconnue* (Recunoscuta), scrisă în versuri octosilabice.

Subiectul anticipează pe plan comic pe cel din *Lucia de Lammermoor*. O fată tânără este lăsată să creadă că iubitul ei ar fi murit, pentru că astfel să accepte căsătoria cu altul. Acțiunea ne introduce în viața casnică a unui avocat, prilej pentru autor de a zugrăvi sugestiv șicane și mici vulgarități din intimitatea domestică. Soția avocatului găsește tot felul de pretexte pentru a-i certa pe cei din jur; e gălăgioasă, indiscretă și complică prin neîncetate mizerii mărunte existența ei și a celorlalți. Autorul nu procedează cu instinct dramatic sigur, dar este un observator ascuțit și ingenios, în special al acelor nenumărate fapte mici care transformă convietuirea cotidiană într-o șicană neîntreruptă. Sunt situații asemănătoare oarecum cu cele întâlnite în pictura flamandă: încărcături și detalii prin care se filtrează note agreabile de umor și picanterie.

Simțim lipsa de meșteșug scenic din numeroasele stângăcii; personajele vorbesc excesiv, parcă fără putința de a se mai opri. Deși stilul, din această cauză, în anumite momente este lipsit de nerv, piesa ne câștigă prin satira vieții mici, mediocre. Cu mai multă discreție în procedeele sale, este sigur că Belleau s-ar fi impus și în comedie.

6. În căutarea unei forme noi

Comediile analizate până aici se aseamănă – am putea spune – printr-un aer de familie. Câteodată, nota licențioasă este împinsă până la limita vulgarității și a scandalului; de aici își trăgeau de altfel toată seva lor. Notăm că aceste comedii s-au bucurat din partea publicului de mai multă favoare decât tragediile. Sainte-Beuve precizează: comedia timpului se dovedea superioară tragediei, așa cum în poezia lirică romanțele lui Ronsard și ale lui Du Bellay erau mai gustate decât odele lor. Licențiozitatea amintită nu indispunea pe nimeni; publicul vremii, încă nesigur în judecățile lui artistice, chiar o cerea. Suntem într-o epocă de îndrăzneli, în care Margareta de Navarra își publica celebrele povestiri (*Contes à l'usage de la bonne compagnie*), iar comedii cu situații delicate, ca *Mătrăguna* și *La Calandria*, puteau fi reprezentate chiar la curtea pontificală.

Se tindea, totuși, spre altceva. La început, înregistrăm doar tresăriri vagi; în scurtă vreme acestea se vor accentua. Versul de opt silabe – reminiscență medievală, în care fuseseră scrise aproape toate comediile de până atunci – părea din ce în ce mai desuet, mai nesatisfăcător. Ceea ce îl menținea încă era nota lui facilă și agreabilă. Spectatorii de farse ușoare continuau să-l primească cu simpatie. În abundența lui vioaie găseau satisfacții spumoase; era un ritm suplu și curgător, capabil să se adapteze la situații variate, să dea viață unor fapte mici și ușuratice, să mijlocească jocuri de cuvinte, să împrumute refrenelor mișcare, să amestece inofensiv idei serioase cu idei grotești, toate acestea într-o atmosferă de simplitate naivă și atrăgătoare. Nu e mai puțin adevărat, însă, că producea și efecte contrarii, facilitatea putând să alunece în platitudine, abundența în prolixitate, vioiciunea în jocuri absurde și arbitrare, comunicativitatea în superficialitate vulgară.

Pe măsură ce aceste efecte se înmulțeau, devenea necesar să se precizeze o atitudine, să se încerce o reformă. De aici, întrebarea: n-ar fi mai potrivit ca în comedie forma versificată să fie înlocuită cu proza? Curând, întrebarea se va transforma în punct de doctrină, aproape în comandament literar.

Problema este încă deschisă. O vom regăsi, mereu, în diferite momente din viața teatrului și a literaturii dramatice. Se aduc argumente din ambele părți. Versul, cu rigorile și convențiile lui inerente, nu stânjenește oare desfășurarea și naturalețea exprimării comice? Cerem operelor comice să reflecte realitatea în mod neprefăcut, pentru ca pe scenă să vorbească faptele însele, nu ideile noastre despre aceste fapte. Versul, cu artificiile și adesea cu afectările sale, nu anulează, în orice caz nu reduce această condiție? Cum vom proceda când se ivesc situații comice care prin natura lor se opun redării versificate? N-ar fi deci mai potrivit ca poetul comic să folosească o limbă maleabilă, familiară, ferită de bariere convenționale? Mai simplu: n-ar fi preferabil ca renunțându-se la procedee poetice să se ajungă la linia naturală a limbii vorbite? Se aud argumente la fel de hotărâte și din cealaltă parte. Întrucât forma versificată i-a împiedicat pe Aristofan pe Shakespeare sau pe Molière ca în comediile lor să evolueze atât de multiplu, de subtil și de verosimil pe scara satirei, a descripției de moravuri și a zugrăvirii de caractere?

Către sfârșitul epocii înregistrăm o inițiativă importantă, aparținând mai cu seamă lui Larivey, principala figură a comediei franceze din secolul al XVI-lea.

Într-o prefață datând din anul 1579, după ce mai întâi își proclamă hotărârea de a imita pe latini și pe italieni, Larivey încearcă să justifice pentru ce a preferat să-și compună comediile în proză.

Are sentimentul că „ritmul" nu se potrivește întotdeauna comediei; sunt în el afectări și cuvinte superflue de natură să împiedice mișcarea ori autenticitatea comică. Autorul declară că renunță la versificație pentru a se mișca mai liber și a spune lucrurilor mai pe nume. Principalul personal al scenei este omul de rând, reprezentând poporul ca atare. Or, acesta nu-și distilează cuvintele, nu caută efecte, ci comunică limpede, direct, ce are de comunicat. E drept, Plaut, Ceciliu, Terențiu și mulți alți autori antici și-au scris piesele în versuri; dar se poate vedea că pentru a face lor unor licențe și libertăți inerente materiei comice au fost nevoiți adesea să intervină cu derogări importante în forma lor poetică.

Nu putem tăgădui că în aceste observații teoretice există trăsături legitime, de bun-simț literar. Luată în genere, demonstrația rămâne în marginea chestiunii. Argumentele folosite nu dovedesc în mod peremptoriu că versul ar fi ineficace, ca putere de expresie comică. Consecvent doctrinei, Larivey va compune toate comediile sale în proză. Pentru moment, e o încercare izolată. Publicul vremii o privea cu îndoială. Tradiția formei versificate era prea puternică pentru a fi dislocată cu ușurință. Până la Molière, timp de opt decenii, nu se va mai lua în această direcție nici o inițiativă. Chiar și acesta, în prefața uneia din comediile sale, declară cu sinceritate că „n-a avut destul timp" pentru a compune piesa în versuri și oarecum își cere scuze pentru o asemenea ieșire din regulă.

Ce trebuie să vedem în încercarea de reformă întreprinsă de Larivey și unii din contemporanii săi: o voință doctrinară sau o modă literară? Au fost susținute ambele ipoteze; oricum este de semnalat o influență italiană. Multe dintre comediile italiene înscrise în repertoriile vremii erau compuse în proză, cu facilitate, pline de quiproquo-uri, travestiri și situații convenționale, toate aplecate mai mult spre glumă grotescă și efecte imediate decât spre studiul de moravuri și caractere. Sunt trăsături pe care forma versificată le putea stânjeni; se înțelege, deci, pentru ce concepția comică italiană găsea în proză mai multe afinități și puncte de sprijin.

Pentru moment, inovația nu se arăta sub un semn prea fericit. Influența italiană aducea cu ea o modă a spectacolului, nu însă și o înălțare a comediei sub raportul calității artistice. Se aluneca ușor pe lângă zugrăvirea de moravuri, accentul căzând pe partea de divertisment, pe comicul de situație, pe travestirile și momentele licențioase, pe ceea ce putea să procure spectatorilor satisfacții și măguliri de moment. Se punea preț, mai cu seamă, pe manifestările spumoase și colorate de farsă. Probleme sufletești, de caracter, apar rareori. Singurul punct în care aceste comedii de imitație italiană aveau unele implicații psihologice era mereu aceeași alunecare a personajelor în ridicol prin confuzie și păcăleală (*méprises et tromperies*).

Constatăm, însă, și un anumit progres. Înțelesul de comedie tinde să se definească mai precis și mai unitar decât în timpul farselor și satirelor medievale. Fondul lasă încă de dorit; forma, în schimb, intră din ce în ce mai efectiv în stăpânirea mijloacelor ei caracteristice. Se creează un instrument mai agil, cu articulații mai fine, capabil să exprime cu vervă și simplitate naturalul vieții. Suntem încă departe de marea comedie din epoca clasică; totuși, primele ei semne s-au ivit.

7. Jean de la Taille

Jean de la Taille este și autor comic. A publicat două comedii: *Le Négromant* (Necromantul) și *Les Corrivaux* (Rivalii). Prima este o lucrare stângace, de tinerețe, în care influența lui Ariosto este cu deosebire vizibilă. Cealaltă, intitulată cu orgoliu „comedie", este caracteristică prin comentariul autorului:

„Da, comedie, și pe drept cuvânt, după cum vă veți convinge; altceva decât o farsă, și altceva decât o moralitate. Ce plăcere am mai putea găsi în a ne ocupa de lucruri atât de mărunte și de prosteşti? Cel mult, farsele și moralitățile ar mai putea face o singură dovadă: în ce ignoranță adâncă au zăcut până de curând francezii..."

Și în aceste comedii abundă situațiile neverosimile. Distonează totuși mai puțin, pentru că sunt pregătite cu abilitate și mai ales, pentru că personajele folosesc un limbaj pitoresc, expresiv, corespunzător firii și trăsăturilor lor. Acest limbaj reprezintă progresul cel mai evident; în mișcarea lui agilă, punctată, adeseori cu locuțiuni populare și cu îndrăzneli savuroase, putem întrevedea vorbirea autentică din comedia clasică franceză.

8. Pierre Larivey

Asupra lui Larivey există opinii împărțite. Unele pretind că elogiile ce i s-au adus se cuvin mai degrabă teatrului italian; altele văd în el un autor comic eminent, demn precursor al lui Molière.

Pierre Larivey a trăit între anii 1540 și 1611. Descindea dintr-o familie florentină, Giunto, stabilită mai demult la Troyes, vechea capitală a Champagnei. În genere, nu i se cunoștea viața. Se știe doar c-a fost canonic la biserica regală și colegială Saint-Etienne din Troyes, că avea pasiunea studiului, că stăpânea bine limbile clasice și că urmărea cu interes mișcarea literaturii italiene.

A compus douăsprezece comedii, toate în proză. A publicat din ele numai o parte, în două reprize: o serie de șase în 1580 și o altă serie, de trei în 1611. De fiecare dată a avut în vedere modele italiene.

În adaptările sale, Larivey se conduce după ideea formulată în prologul piesei *Constance*: orice epocă e datoare să dea la iveală o comedie proprie, capabilă să reflecte moravurile timpului cu fidelitate. Larivey nu inventează situații noi; prelucrează însă în așa fel, încât conținutul textului italian să capete încetățeniri franceze. Se preocupă să dea subiectelor naturalețe, mișcare, notă locală, autenticitate. De exemplu: acțiunea e mutată de la Florența la Paris; personajele nu mai admiră palatul Pitti, ci Luvrul; o luptă din Lombardia e pusă să se petreacă în Flandra; numele personajelor, din Cesare, Valerio, Marc-Antonio ori Lucrezia devin Siméon, Valère, Hilaire, Elisabeth. Procedeul se lărgește, cuprinzând și domenii mai delicate mai nuanțate: aluzii, proverbe, obiceiuri, oralisme, înfățișarea personajelor. Scriitorul evită complicațiile, subtilitățile, căutarea de situații originale. Bănuim, de aceea, că modificările amintite aveau în vedere motive practice: fie ocolirea dificultăților de ordin literar sau scenic, fie îndepărtarea lungimilor inutile.

Subiectele sunt luate dintr-un fond comic general, cu modificări de circumstanță, unele făcute într-un mod mai abil, altele convențional. Întâlnim deseori travestiri, surprize și recunoașteri; scenele de noapte abundă.

Principalul agent în piesele sale este maestrul intrigii, precursor al valeților lui Molière și un fel de strămoș al lui Figaro. Nu poate fi vorba, deocamdată, de abilități și perfecțiuni ca ale acestora; începem, totuși, să le întrezărim. Personajul se găsește în centrul acțiunii. Dirijează toate momentele și situațiile-cheie ale intrigii. Primește confidențele tinerilor îndrăgostiți, îi consolează și îi încurajează dacă pentru moment sunt nefericiți, pune la cale întâlniri discrete, inventează planuri pentru a dejuca vigilența bătrânilor egoiști, negociază căsătorii, mijlocește situații favorabile pentru protejații sau clienții lor ș.a.m.d.

Larivey afirmă că scena comică poate contribui la educarea oamenilor. În prologul comediei *Le Laquais* (Lacheul) declară: „Atât autorul cât și spectatorii pot folosi comedia pentru a merita cerul". Declarația vine în contradicție cu mulțimea de situații obscene care abundă în comediile sale. Autorul, departe de a căuta o surdină, încearcă să le explice. Pretinde, anume, că diferitele cruditați de

limbaj îi sunt necesare, întrucât nu urcă pe scenă eroi sau mari figuri, ci personaje populare. Ar fi absurd – precizează mai departe – să li se împrumute acestora o vorbire distinsă; ca să aibă viață, e necesar să vorbească obișnuit, cu îndrăznelile și spontaneitatea reacțiunilor comune. Afirmă, chiar, că în comediile sale sunt pasaje în care ar fi trebuit și mai multă „lascivitate" pentru redarea autentică a moravurilor. În genere, argumentarea lui Larivey e neconvingătoare; cu atât mai mult, cu cât s-ar fi putut prevala de tradiția comică, cu drepturile câștigate în ce privește curajul expresiei, colorițurile vorbirii corosive și situațiile licențioase.

Nu se știe cu precizie dacă piesele lui Larivey au fost reprezentate. Ipoteza, susținută de L. Petit de Julleville, surprinde, pentru că este vorba de un autor fecund, cu dispoziții comice, în acord cu gusturile și moda vremii. În condițiile secolului al XVI-lea era greu ca în direcție comică să se poată realiza mai mult. Sainte-Beuve consideră că în vechiul teatru francez, după autorul lui Pathelin, Larivey este comicul național cel mai ingenios.

Ne referim la cea mai cunoscută și mai expresivă dintre comediile lui: *Les Esprits* (Stafiile). Autorul combină aici elemente din mai multe surse: *La Aridosia* de Lorenzino de' Medici, *Adelphi* de Terențiu, *Mostellaria* și *Aulularia* de Plaut, intervenind cu o bogată imaginație proprie. Ne sunt prezentați doi bătrâni: Séverin și Hilaire, unul sever și ciufut, neizbutind să-i dea fiului său o conduită morală, celălalt generos și indulgent, câștigându-și nepotul prin bunătate și înțelegere. Ideea permite interesante incursiuni psihologice și e fecundă în situații scenice.

Urbain, fiul bătrânului ursuz, profită de absența acestuia pentru a oferi un festin iubitei sale, Féliciane. Dar bătrânul revine pe neașteptate. Acum, când toată casa e în panică, intră în acțiune Frontin, valetul. Determină pe bătrân să nu intre în casă, pentru că aceasta „e plină de stafii". Știe că acesta mai are un cusur, mai mare decât toate: zgârcenia. Se folosește de el cu abilitate, pentru a-l obliga pe Séverin să consimtă la căsătoria copiilor cu făpturile pe care le iubesc: Urbain cu Féliciane și Laurence cu Désiré. Hilaire, fratele indulgent, are ultimul cuvânt. Ia totul în mâna sa, mijlocind cu tact și bunătate pentru ca lucrurile să reintre în liniște și toți să fie din nou mulțumiți.

Figura avarului e redată cu trăsături sigure. Are atâtea asemănări cu Harpagon, încât e neîndoielnic că Molière a cunoscut-o și s-a inspirat din ea când și-a compus personajul. Singura preocupare a lui Séverin este să-și supravegheze comoara. Pleacă după treburi, dar revine imediat, de teamă ca între timp să nu i-o pândească cineva. Îi aruncă în orice clipă priviri furișe, speriate. Dacă vreun om se apropie de locul unde se află comoara, devine dintr-o dată cu acesta afectuos, afabil, stăruind în această atitudine până îl va îndepărta de punctul periculos. Tremură pentru fiecare gest, cuvânt ori privire venite din partea altora. Trăiește sub impresia că în orice moment i se fac aluzii sau că se conspiră împotriva lui.

Toate aceste mișcări sunt mânuite cu abilitate simț scenic, observație sigură, zugrăvire promptă. Ca scene autentice de umor pot sa alături de cele create de Plaut sau de Molière.

Momentul înscris de acest autor în dezvoltarea teatrului comic francez e important. Într-adevăr, prin Larivey moda italiană s-a contopit cu tradiția teatrului francez. Sub anumite aspecte, faptul e criticabil; sub altele, merită subliniat. Fără deprinderile create de moda și influența italiană nu s-ar fi format climatul necesar pentru apariția teatrului clasic din secolul al XVII-lea. Revenim la piesa analizată mai sus. Molière s-a inspirat din ea nu numai pentru figura lui Harpagon, ci și pentru fondul de idei din *Școala bărbaților*. Regnard, mai târziu, o va folosi în comedia *Le Retour imprévu* (Întoarcerea neașteptată).

Larivey n-a tradus ad literam, ci în spirit de adaptare. S-a preocupat ca în traduceri să vină cu replici vii, să dea situațiilor realitate, să transpună o materie comică generală în forme locale, să imprime personajelor o tentă franceză. N-a inventat decât într-o măsură foarte limitată. A luat de la alții și, deopotrivă, a trecut mai departe. Creația comică se bazează pe un fond comun care trece din mână în mână, purtând cu el imaginea unor vicii sau contrarietăți umane statornice. În această mișcare, Larivey apare în epoca sa ca un purtător de cuvânt. Comediile lui deschid ferestre. Cu elemente sporadice a închegat o unitate. Pe întinderea acesteia rezultă limpede o pecete de viață, de naturalețe, de autenticitate.

9. Odet de Turnèbe

Odet de Turnèbe (1553–1581) și-a încheiat viața la vârsta de 28 de ani. tatăl său, Adrien de Turnèbe, era un umanist de frunte, un om de spirit tipic renascentist. Fiul s-a format în această atmosferă de cărturărie clasicizantă. Era avocat; devenise primul președinte al Curții de Monede; totul în viața lui anunța o strălucită carieră publică și literară. Moartea l-a surprins înainte de a-și vedea vreo scriere tipărită. În hârtiile lui s-a găsit și o comedie, *Les Contents*, pe care un prieten i-a publicat-o câțiva ani mai târziu, în 1584.

Piesa cuprinde reminiscențe italiene; au fost identificate și unele elemente din *Celestina*, celebra tragicomedie spaniolă. E scrisă cu gust și cu spirit de independență față de modelele folosite.

Acțiunea se țese pe un imbroglio de factură italiană. Geneviève, o fată tânără, modestă, bună gospodină, este curtată de doi rivali, Basile și Eustache. Apare și un al treilea, Rodomont, un căpitan fanfaron. Geneviève îl iubește pe Basile; Eustache are încuviințarea doamnei Louise, mama fetei; Rodomont e sprijinit de „dame" Françoise, a cărei profesiune nu este declarată, dar pe care bănuim că Plaut ar fi denumit-o *meretrix*, iar Machiavelli *ruffiana*. Acțiunea culminează în actul al treilea, după ce – îmbrăcat în hainele lui Eustache – Basile s-a strecurat în apartamentul fetei; următoarele două acte nu fac decât să prelungească deznodământul.

Intriga interesează mai puțin, deși unele scene decurg cu vervă și ingeniozitate. Piesa se caracterizează prin trăsăturile ei satirice, concepute și formulate într-o notă de adevăr, simplitate și naturalețe. Faptele sunt prezentate cu francheță,

contribuind astfel ca sentimentele și trăsăturile personajelor să se contureze dintr-o dată, limpede și comunicativ. Căpitanul Rodomont își declamă vitejiile pe diferite tonuri. Nu există bătălie de seamă la care să nu fi luat parte ori în care bravura lui să nu fi stârnit admirații unanime. La Moncontour, de pildă, a tăiat doi oameni cu o singură rotire de spadă, la Lepanto, tot dintr-o singură lovitură, a retezat patru capete de turci; comandanții militari nu achiziționează pentru luptătorii lor decât cuirasele care au putut rezista loviturii lui de pumn... Eustache a hotărât să candideze la grațiile Genevièvei doar după ce a aflat că aceasta nu se fardează și nu înnebunește ca alte femei după droguri și sulimanuri din Veneția.

Găsim – dacă se poate spune așa – un început de studiu asupra caracterelor. Pentru intermediara Françoise, personaj-cheie care ține în mână firele de seamă ale intrigii, au servit două modele: Guillemette, eroina dintr-o comedie a lui Larivey, și Celestina. Deslușim aici o tendință spre generalizare, spre crearea de tipuri. Nu ne întrebăm, urmărind-o pe această „dame" Françoise, ci e, de unde vine, ce vârstă are, cu ce se ocupă; ce ne izbește este înmănuncherea de trăsături tipice: ipocrizia, perversitatea, aplecarea spre intrigă. Ne aflăm pe un drum pe care peste câtva timp vom face cunoștință cu Macette, Frosine, Tartuffe, toți maeștri ai intrigii și ai ipocriziei.

10. François d'Amboise

Despre François d'Amboise știm că era avocat al Parlamentului și că Larivey i-a dedicat unul dintre volumele sale. Comedia *Les Néapolitaines* – singura lui operă dramatică – a fost publicată în 1584; se pare însă c-a fost compusă cu mult înainte.

D'Amboise intenționa să aducă pe scenă o aventură din lumea pariziană; n-a izbutit, totuși, ca și Grévin, Larivey ți Turnèbe, să se desprindă de moda italiană. Țesătura comică se sprijină pe un imbroglio de factură italiană, în care însă găsim presărate mai multe portrete comice, prinse cu un condei sigur și ingenios. Își denumește piesa o comedie poznașă („*comédie françoise fort facétieuse*") și asigură în prefață că subiectul este decent, putând să fie ascultat și de urechi caste. Am înclina să credem că autorul glumește pe seama publicului, dacă nu l-am ști personaj important, „*procureur de la nation de France, avocat au Parlement*", ținut deci prin titlurile sale să păstreze un stil de reținere și sobrietate.

Intriga e stufoasă; alternează situații de haz cu momente romanești. Întrucât acestea din urmă sunt numeroase, se creează mai mult o impresie de comedie duioasă (*comédie larmoyante*) decât de comedie bufă. Piesa se remarcă prin câteva creionări de siluete care denotă vervă, spirit de observație, chiar și oarecare pătrundere psihologică.

Iată-l mai întâi pe cavalerul spaniol Don Diego, la fel de meșter în palavre și declamații ca și bravul căpitan Florimond. Pe armele lui e gravată o albină, însoțită de inscripția spaniolă: *Flecha y miel* (săgeată și miere), simbolizând fanfaronadă și dulcegărie amoroasă. Pretinde că nimeni n-ar cuteza să i se împotrivească, dansează pavana într-o alură superbă și cântă mereu cu chitara dezacordată, convins

că repertoriul sau castilian îl face irezistibil. Iată-l însă păcălit, tocmai în momentul când se credea mai victorios, și încă de „madame" Angélique, napolitana, și de Betta slujnica ei. Cum însă nu stă în firea lui Don Diego să se afunde în suferință, se va consola repede în Spania, unde tatăl său îi pregătise o partidă bogată.

Gaster, lacheul abil și ingenios, se numără și el printre înaintașii promițători ai lui Frontin și Figaro. Nu e situație cât de grea pe care Gaster să n-o descurce. De unde are bani ca să fie atât de bine îmbrăcat și ca ființa lui să respire atâta aer de mulțumire? Oamenii vorbesc, punându-i pe seamă tot felul de lucruri: c-ar fi găsit o comoară, că se ocupă cu alchimia, c-ar fi găsit mijlocul de a fabrica aur, că și-ar vinde pe substanță sunătoare farmecul său de bărbat ș.a. Dar Gaster nu se lasă impresionat de vorbe; le înregistrează ca și cum ar fi înregimentat într-o profesiune cu răspunderi și cu orar. Mânuiește oamenii, cântându-le în strună. Dacă stăpânul său are vanitatea de a trece drept un om de război, face din el un Ahile; dacă se crede irezistibil în dragoste, îl aseamănă cu Paris; dacă se consideră filozof sau om de litere, nu se sfiește să-l asemene cu Aristotel; ș.a.m.d. Nu se teme că meșteșugul lui ar putea să rămână vreodată fără clienți. Oameni ca Don Diego, cărora să li se vândă vorbe și care să nu dorească altceva decât să fie amăgiți, sunt mulți în lume. Ba, pe seama lor, Gaster formulează și o maximă: „*Ce sont des pigeons; les uns s'en vont, les autres viennent*" (sunt porumbei; unii pleacă, alții vin). Cu *Les Néapolitaines*, încercările de comedie în proză pentru moment încetează; vor fi reluate peste un număr de decenii, în perioada clasică, cu o nouă autoritate, de Molière.

11. Fenomene de decadență

Către sfârșitul secolului al XVI-lea, comedia franceză dă semne de oboseală, pe alocuri chiar de haos. Anarhia ce domnea în viața de stat, ca urmare a luptelor religioase și a războiului civil, afecta și teatrul. Pentru moment, teatrul ce începuse să se dezvolte sub semne umaniste, își încetează existența; creația tragică, în special, părea cea mai amenințată. Războiul civil, cu înverșunările lui crescânde, făcuse ca manifestările literare și studiul antichității să treacă în umbră. Teatrul spaniol al lui Cervantes și al lui Lope de Vega prindea din ce în ce mai mult teren, îndepărtând gustul pentru subiectele clasicizante. Unele tragedii, ca *La Guisiade* de Pierre Mathieu sau *Chilpéric second du nom* de Louis Léger, stăruiau încă să fie reprezentate; de fapt, nu însemnau altceva decât niște manifeste politice, lipsite de adevăr și de gust artistic. Versul de opt silabe, care propriu-zis nu dispăruse de tot, dar care cătăva vreme fusese eclipsat prin încercările în proză ale lui Larivey și alte discipolilor săi, revenea în actualitate, mai liber și mai dezlânat decât oricând. După ce între timp se întrevăzuseră ori se experimentaseră și alte posibilități de expresie dramatică, incapacitatea acestui vers de a se adapta formelor noi ale gândirii devenea mai evidentă.

În domeniul creației comice aflăm alte semne de haos. Iată, de exemplu, cazul lui Pierre de Loyer, considerat în epocă drept un savant și un om de spirit,

care a dat două comedii de factură cu totul diferită: *Le Muet insensé* (Mutul fără judecată) și *La Néphélococugie*. Cea de-a doua este o pastișă după *Păsările* de Aristofan. Un popor de „oameni-păsări", fiind amenințat cu război de Priap, construiește în aer o cetate formidabilă pentru a intercepta drumul spre cer. Olimpul, constrâns de foamete, oferă capitularea. Încep negocieri, care se vor sfârși într-un mod vesel prin căsătoria zeului Coquard, patronul cetății, cu Zelotypia, o fiică din flori a lui Zeus. Numeroși poeți, literați, oameni de lume și savanți umaniști ai epocii au salutat această utopie cu accente triumfale; manierismul ei însă nu s-a putut menține. Bayle, mai târziu, în celebrul său *Dictionnaire historique et critique*, va vorbi despre ea ca despre o prezumție grotescă.

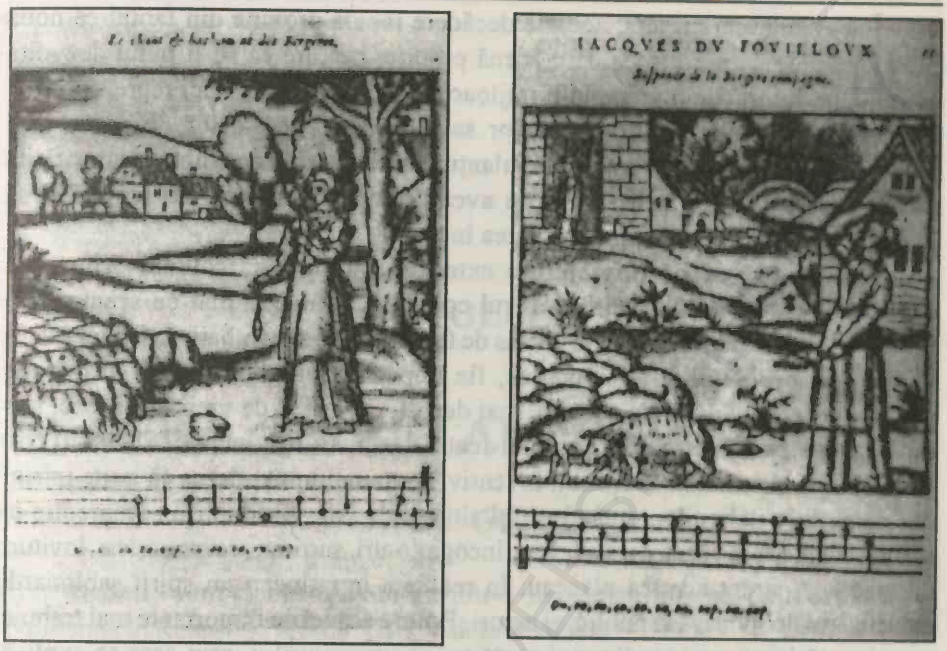
Cum se poate ca același autor, în cadrul aceluiași gen, să treacă la un interval scurt prin inspirații atât de diferite. Adevărul e că nici în spiritul epocii, nici în judecata personală a autorilor nu existau criterii ferme care să coordoneze aceste manifestări.

O singură piesă comică, în această perioadă de criză (1580–1600), ar putea fi judecată cu mai puțină asprime: *Les Déguisés* (Travestiții) de Jean Gotard, inspirată probabil după *I Suppositi* de Ariosto. A fost jucată în 1594, împreună cu tragedia *La Franciade*, de același autor. Aceasta din urmă, scrisă după convențiile timpului, cu personaje artificiale și cu un limbaj încărcat de căutări pedante, n-a lăsat nici o amintire; comedia, în schimb, s-a impus prin tonul ei decent – fapt puțin obișnuit pe atunci – și prin nota ei sinceră, apropiată.

12. O altă influență italiană: pastorala

Pastorala franceză, ca manifestare dramatică, se va dezvolta mai târziu, în cadrul teatrului de curte din secolele următoare. Deocamdată, în secolul de care ne ocupăm întâlnim doar începuturi și promisiuni. Ca surse de inspirație au slujit eglogele lui Teocrit și ale lui Virgiliu. O primă închegare dramatică datează din 1566 și aparține lui Nicolas Filleul, cunoscut, după cum am văzut, și ca poet tragic. Piesa *Ombres* (Umbre) a fost reprezentată la castelul de Gaillon, în fața regelui Carol al IX-lea. Autorul o intitulează „comedie"; apare însă mai mult ca o pastorală, întrucât erau aduși pe scenă un satir, un vrăjitor și păstorițe îndrăgostite. Influența italiană este vizibilă.

Cu timpul, această influență s-a accentuat. *Aminta* de Tasso și *Il Pastor fido* de Guarini s-au bucurat de la început, în rândurile publicului francez, de primiri călduroase. Nimic nu se opunea ca faptul să devină modă. Teatrul medieval, în partea lui substanțială, apusese; un teatru nou al Renașterii, deși se făcuseră încercări repetate, nu izbutise încă să se constituie cu adevărat. Tragedia rămăsese închisă în spațiul limitat și pedant al universităților, iar comedia – în neputință de a se ridica la zugrăviri de moravuri și caractere – devenea mai mult o manifestare de divertisment, tributară, după cum am văzut, fie imbroglio-urilor italiene, fie unor



Scene pastorale (gravuri în lemn din 1561).

supraviețuiri din farsele medievale. Nici burghezia și nici aristocrația epocii – ambele sfâșiate de lupte civile și de contradicții interioare – nu aveau dispoziția necesară pentru a primi și a susține un teatru serios. În asemenea condiții, pastorala, cu nota ei de spectaculozitate spumoasă, părea binevenită. Încă din primul moment, succesul ei a fost asigurat.

Asistăm către sfârșitul secolului la o mișcare evidentă în favoarea genului. Nicolas de Montreux publică trei pastorale: *Athlette* (1585), *Diane* (1592) și *Arimine* (1596); în toate revine motivul unor iubiri contrariate, urmate de o regenerare a sentimentului. Roland Brisset compune pastorala *Diéromène* (1592), imitată după italianul Luigi Groto. În 1594, Claude de Bassecourt dă la iveală piesa *Tragicomédie pastorale ou Mylas*, cu împrumuturi vizibile din *Il Pastor fido* și *Aminta*, pe alocuri adevărate imitări.

Acești autori de pastorale nu s-au impus în mod deosebit. Totuși, mișcarea începută e caracteristică: găsim în ea puncte de plecare pentru dezvoltările de mai târziu ale genului.

13. Priviri de încheiere

Ne-am fi așteptat ca evoluția creației comice franceze din secolul al XVI-lea să conducă înspre un edificiu ferm, constituit, ilustrat prin opere și personalități de seamă. În realitate a urmat o prăbușire bruscă, neașteptată, însoțită cu fenomene de haos și confuzii artistice.

Într-o anumită măsură, această decădere rapidă provine din faptul că noua producție comică n-a dispus de o scenă proprie, pe care să se fi putut dezvolta organic, în raport cu programele și mijloacele ei de realizare. Nici reprezentațiile improvizate în incinta universităților sau în cadrul serbărilor de curte, nici reprezentațiile trupelor de actori ambulanți, de atâtea ori în conflict cu autoritățile locale sau cu Confreria Pasiunii, nu aveau destulă putere ca să impună și să stimuleze pe o scară mai mare mișcarea începută.

Dar nu în această împrejurare exterioară trebuie să căutăm principala explicație a procesului urmărit. Teatrul comic s-a prăbușit, mai cu seamă, prin lipsa lui de substanță socială; n-a dispus de forță satirică și combativă, fie împotriva modelor și privilegiilor aristocratice, fie împotriva burgheziei care în diferite privințe încerca să le imite. Notăm, mai departe, o seamă de vicii intrinsece, sub raport artistic. De la început, acestui teatru i-a lipsit originalitatea. Autorii, în genere, nu s-au străduit să fie noi, inventivi; s-au mulțumit adesea să imite intrigi din comediile italienilor, creând astfel situații de convenționalism, steoreotip și manierizant. Mereu aceleași travestiri, incognito-uri, surprize, recunoașteri, lovituri de teatru. Aparent acestea plăceau; în realitate întreținеau un spirit șablonard, cuprinzând deopotrivă și public, și actori. Printre scăderile importante mai trebuie menționată lipsa unui studiu mai atent asupra moravurilor, prin care se explică monotonia creată de repetarea continuă a aceloraşi intrigi sau peripeții și, mai ales, o anume facticitate, întreținută prin gustul de obscenități și de licențiozitate.

În ce privește caracterele, găsim creionări vioaie, încă rudimentare ca pătrundere psihologică, dar susținute prin oarecare simț al realității și spirit de observație. Notăm totuși că aceste trăsături erau prea puțin pentru a da cu adevărat o măsură de artă și a marca un stadiu de evoluție. Comedia franceză din Renaștere, ca funcție satirică, n-a rămas străină de viciile, ciudățeniile ori părțile ridicole ale unor categorii de oameni sau instituții contemporane; însă nu le-a aprofundat niciodată, ci s-a mărginit să le privească la suprafață, mai mult pe latura lor de amuzament. S-a rămas în genere la fondul vechilor comedii franceze; noile încercări n-au izbutit să vină cu adăugiri esențiale.

Avem de subliniat și o latură pozitivă: stilul. În multe din comediile amintite, forma este superioară fondului. Nici Grévin, nici Belleau, nici Godard, n-au izbutit să creeze caractere; în schimb, toți au compus versuri frumoase, pline de grație, de suplețe, de spumă și de joc, de o vivacitate francă și surâzătoare. În proză, Larivey nu s-a arătat mai prejos. Sub acest raport, secolul contează. Limba și arta literară din textele comice au vecinătăți caracteristice cu arta mai veche a lui Plaut și cu aceea mai nouă a lui Rabelais.

CAPITOLUL XX

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (I)

CADRUL GENERAL

Teatrul iberic – cel spaniol și, într-o mai mică măsură cel portughez – reprezintă în Renaștere una din principalele dezvoltări literare. E legat de un spațiu anumit; reflectă moravuri, caractere, frământări și moduri de viață ale unei lumi caracteristice; include deopotrivă și trăsăturile Renașterii în general, cu eliberările ei din cătușele medievale și cu mulțimea ei de implicații populare.

Avem în fața noastră un domeniu întins, cu vaste încrucișări de frământări sociale, politice și psihologice, cu lupte de clasă, cu ciocniri surde ori fățișe între puterea ecleziastică și forțele laice, cu bogate afirmări literare, toate susținute prin scriitori reprezentativi.

1. O țară de extreme

Dezvoltarea istorică a poporului spaniol se deosebește mult de a celorlalte popoare occidentale.

Timp de aproape opt secole, începând dintr-o perioadă medievală îndepărtată, acest popor a trebuit să ducă împotriva maurilor o luptă de *reconquista*. Pe de o parte, acest fapt i-a împiedicat dezvoltarea istorică; pe de altă parte, i-a format o seamă de însușiri orgolioase, traducându-se prin curaj militar, iar câteodată prin vanități de rasă și porniri de fanatism religios.

Către mijlocul secolului al XIV-lea, se izbutise ca posesiunile maure să fie considerabil reduse. Totuși, țara continua să rămână împărțită, atât prin prelungirea conflictului dintre regatele creștine și familiile nobile cât și prin mulțimea de manifestări anarhice, întreținute de rebeliunile feudalilor abuzivi și violenți împotriva statului centralizat.

Perpetuarea acestor stări de anarhie a dus la dezordini și contradicții interne grave: asupriri ale țăranilor, persecuții îndreptate împotriva orașelor, îngrădiri

sociale și economice puse păturilor meșteșugărești, dezorganizări ale producției. Toate acestea au lăsat urme adânci pe care Spania le va resimți până târziu, chiar și în perioada sa de hegemonie, când se părea că aurul din colonii i-ar conferi supremația economică a lumii.

În a doua jumătate a secolului al XV-lea, sub Ferdinand și Isabela – primul moștenitorul Aragonului, cealaltă moștenitoarea Castiliei – procesul de unificare a căpătat un impuls important. Se trece la o politică de agregare națională. În 1492, ultima fortăreață a maurilor, Gránada, capitulează. Este o victorie de seamă, pe baza căreia regii spanioli vor căpăta denumirea de „regi catolici". Tribunalul Inchiziției, care în 1478 fusese instituit de către Ferdinand și Isabela pentru motive de poliție catolică, va deveni în mâna regalității un instrument politic de guvernare. Vor întrebuința sentințele lui, nu doar pentru „abateri" și „erezii" de ordin religios, ci pentru a controla întreaga activitate intelectuală a țării, reducând la tăcere orice manifestări contrarii.

În lupta lor pentru cucerirea totală a puterii, regii spanioli s-au slujit de burghezie împotriva marilor feudali. Până în cele din urmă, regii vor transforma vechea nobilime feudală într-o nobilime de curte, dependentă de voința și de munificența coroanei. Față de burghezie, aceiași regi duc o politică îndoielnică. O vor folosi în interesul puterii lor, nu însă ridicând-o în mod hotărât. Sprijină în oarecare măsură industria textilă; protejează exploatarea minelor de aur și de fier; favorizează dezvoltarea flotei naționale prin încurajarea construcțiilor navale și prin măsuri preferențiale pentru vasele spaniole de comerț. În raport cu ceea ce se putea obține în direcția dezvoltării economice, aceste măsuri erau doar paliative; nu au puterea și volumul necesar pentru a face din burghezia spaniolă a timpului o forță economică și politică, în adevăratul înțeles al cuvântului. Înțelegem că în asemenea condiții burghezia spaniolă nu avea să devină, ca în Anglia sau în Franța, o clasă revoluționară purtătoare de idei înaintate. Aprinși de pasiunile lor nobilitare, spaniolii vor lăsa ca asupra comerțului să planeze un sentiment de rezervă și de dispreț. De aici o seamă de prejudecăți, pe alocuri cu notă de stigmatizare; numeroase activități comerciale sunt trecute pe seama străinilor și a „necredincioșilor", ca fiind urâte și secundare „nedemne" de viața și misiunea adevăraților spanioli.

Consemnăm deopotrivă: sterilitatea solului, lipsa de navigabilitate a fluviilor (din care cauză mărfurile venite din afară se distribuiau cu greutate în interiorul țării), păstoritul care, la adăpostul privilegiilor instituite de rege, de seniorii feudali și se biserică, se dezvolta în dauna culturilor cerealiere, precum și o anume educație emfatică prin care, sub acțiunea colonialismului și a corupției întreținute de conchistadori, se cultiva disprețul față de muncă. Spaniolii se aflau pe linia unei evoluții încetinite, improprie pentru a face din ei un popor de comercianți și industriași. Pe mulți îi interesează mai degrabă să se înroleze în armată, dând aventurii militare rangul unui mod principal de viață. S-a ajuns astfel la constituirea unei armate naționale puternice și la conformarea unui tip de soldat corespunzător, vestit pentru dârzenia, sobrietatea, rezistența și cruzimea lui.



Țăran spaniol, după o gravură germană din 1577.

Sub Carol Quintul și Filip al II-lea, Spania deține în lume un rol precumpănitor. Totuși, în viața ei generală, țara e frământată de tulburări mari. Funcționarea internă se află sub nivelul prestigiului ei internațional. Aceleași fapte care într-un fel îi aduc bogății și celebritate, într-alt fel îi întreține stări de apăsare și contradicții dizolvante.

Ne gândim, mai cu seamă, la expansiunea colonizatoare ce a urmat descoperirilor geografice. Privită de departe Spania pare o țară de invidiat; de aproape, însă, e plină de contradicții. Populația scade. Nici înainte Spania nu avusese o populație numeroasă; acum carența se adâncește. Spaniolii își părăsesc în corpore locurile de naștere pentru a trece în continentul nou, atrași de aur, de iluzia îmbogățirii și de mirajul necunoscutului. Viața agricolă e prea împovărată de biruri și servituți pentru a-o reține; la orașe nu există o activitate comercială și industrială clădită pe baze sigure, capabilă să insufle un sentiment ferm și organizat al metropolei. Tendința mai e întreținută și de exaltarea carierei militare; aceasta, din act de misiune și de orgoliu național, cum o privise până atunci o întreagă tradiție spaniolă, devine acum îndemn spre aventuri dincolo de hotarele țării. Legătura activă cu pământul natal începe să se șteargă; acesta mai reprezintă doar un fel de loc ancestral în care mulți din cei plecați aspiră să se întoarcă pentru a muri și a fi îngropați lângă ai lor. Iată, deci, realitatea: o patrie mare, glorioasă, bogată, dar pe care mulți dintre locuitorii ei o părăsesc, fie pentru a lupta pe diferite câmpuri europene de bătaie, fie pentru a cultiva trestie de zahăr în Cuba ori a exploata mine de aur și de argint în Peru și în Mexic. E o dramă națională cu adâncimi și semnificații mari; literatura o va sesiza, dovedindu-se în aceasta activă și pătrunzătoare.

Rând pe rând, plecările în colonii au dus la diminuarea populației, la părăsirea solului cultivat, la degradarea celor câteva industrii începute în diferite orașe ale peninsulei și la părăsirea multor activități productive. Când s-au adăugat și expulzările de arabi și evrei, procesul, și așa destul de pronunțat, va lua forme grave. Aurul curge în Spania ca în nici o altă țară din lume; totuși, starea de sărăcie generală crește văzând cu ochii. Averi imense, îngăduind orice risipe ori magnificențe arbitrare, stau alături de mizerii sordide. Poate nicăieri, în vreo țară a lumii, epocile n-au înregistrat un mai mare joc de extreme. Regimul fiscal funcționează defectuos, aproape absurd. Se instituie impozite doar asupra populației sărace, în neputință reală de a le plăti. Regimul fiscal, dezordonat și inegal, se

manifestă labil, cu intoleranță. Vistieria țării e într-o permanentă criză. Constrâns de necesități imediate – adesea nu se poate face față nici chiar cheltuielilor elementare ale statului –, guvernul recurge la expediente sau la serviciile neoneste ale anumitor financiari. Așa se face că multe dintre lingourile de aur aduse în corăbii din America nu rămân în Spania, ca să se transforme aici în bunuri comune și să realizeze ameliorări generale pentru viața obișnuită, ci iau imediat drumul străinătății, sporind depozitele bancherilor din Genova, Augsburg sau Anvers.

Sub unele aspecte, monarhia e înfloritoare; sub altele, pare minată de slăbiciuni. Regii sunt puternici, pentru că domnesc autoritar și dispun de averi uriașe în stare să le întrețină splendoarea. Sunt totuși și slabi, pentru că nu se pot bizui cu adevărat pe nimeni: nici pe nobili, nici pe cler, nici pe burghezie, nici pe țărani și adesea nici pe propria lor armată, cu toată că ea intră cu orgoliu în prerogativele regalității. Aceasta nu practică o politică de consecvență; după necesități ori porniri de moment se aliază când cu burghezia împotriva nobilimii, când cu biserica și cu nobilimea împotriva burgheziei, când cu acestea împotriva țărănimii. Rezultatul e că pe toată durata secolelor XVI și XVII vom găsi numeroase confuzii politice, succedându-se în serie, toate cu grele consecințe pentru viața generală a țării, atât sub raport economico-social cât și sub cel moral.

2. „Secolul de aur"

Totuși, epoca de care ne ocupăm trece în istoria Spaniei drept un „secol de aur. Denumirea necesită o explicație.

În secolele XVI și XVII, Spania înregistrează o puternică dezvoltare intelectuală, literară și artistică. Timp de aproape două sute de ani, această dezvoltare va iradia și dincolo de granițe, în țările europene și în Lumea Nouă, întregind prestigiul politic al peninsulei. Denumirea, pătrunsă de altminteri de un anume orgoliu spaniol, reflectă strălucirea acestei mișcări.

Asistăm la expansiunea geniului național, în aproape toate direcțiile creației artistice și literare. Arta și literatura, ridicându-se deasupra contradicțiilor existente în viața poporului, privesc înainte, captând elanul național și sublimându-l în forme superioare. Se cântă și se sărbătoresc splendori contemporane; dar, mai cu seamă, sunt puse în lumină adevăruri ale vieții și ale societății, adesea din acelea pe care monarhia, nobilimea și biserica, în genere coalizate, înțelegeau să le facă.

Spania unificată, cu orgoliul ei aproape fanatic, cu zelul ei religios, cu pasiunea tradițiilor naționale, cu dogmatismul ei monarhic și militar, putea să treacă drept o unitate închisă, refuzându-se influențelor venite din afară. Totuși, pe deasupra piedicilor puse de biserică și de instituțiile feudale, asemenea influențe s-au produs și au dat roade.

E vorba, mai ales, de ideile Renașterii. Războaiele lui Carol Quintul și, în funcție de acestea, legăturile directe cu Italia, le-au dat impulsuri importante, mijlocind printre altele și pătrunderea lor în Spania. Aici n-au fost primite dintr-o

dată, cu adeziuni totale, ca în Italia și în Franța. Li se prețuia noutatea, deopotrivă și rafinamentele lor de cultură și artă, nu însă fără a li se impune condițiile tradiției și ale modului local de viață.

Se dezvoltă și alte universități, pe lângă cele de al Alcalá și Salamanca. În trecut, de altminteri ca și în alte țări catolice, universitatea spaniolă se dedicase numai studiilor teologice. Acum programele se lărgesc, modernizându-se prin introducerea și de discipline științifice și umaniste. Colegiile universitare din principalele orașe ale țării sunt mai bucuroase să-și asigure protecția regală decât aceea a bisericii. Se fac progrese sensibile și în studiul dreptului. Acesta, cu diferitele lui ramuri (drept politic, drept canonic ș.a.), avea de scop să dea o armatură doctrinară marelui stat spaniol, aflat acum în centrul relațiilor diplomatice ale lumii.

În universitățile spaniole, în cele vechi ca și în cele nou înființate, disciplinele umaniste, ca vestigii de Renaștere, trezesc ecouri imediate. Faptul nu privește numai viața colegiilor; se propagă și mai departe, cuprinzând încetul cu încetul părți întregi din mișcarea culturală și literară a timpului.

Se dezvoltă o întreagă campanie de traduceri din autorii clasici. Regii catolici îi acordă cu orgoliu, uneori protecția. Ferdinand și Isabela iau lecții cu umaniști vestiți, primul cu Francisco Vidal de Noya, cealaltă cu Beatriz Galindo. Fiica lor, Juana, improvizează și compune în latinește; despre Caterina de Aragon se spune că putea să întrețină convorbiri în latinește cu Erasm, cucerind aprobarea și admirația acestuia. Se semnalează prezența multor erudiți italieni; unii vor ocupa catedre universitare de latină și greacă sau vor întemeia altele noi, de tipul celor italiene; alții vor deveni preceptori la curtea regală sau în casele marilor seniori. Fără a se clinti de pe pozițiile tradiției naționale, spaniolii par și ei cuprinși de o febră a culturii străine. În universități se țin cursuri speciale despre poeții latini. Apar umaniști de seamă, ca Antonio de Nebrija (1444–1522) și Francisco Jiménez de Cisneros (1436–1517), preocupați mai cu seamă să întocmească gramatici latine și discreționare hispano-latine. Se înmulțesc traducerile. Plutarc, Salust, Cezar, Plaut, Juvenal, Apuleius, Sofocle, Euripide, Aristotel – enumerarea este departe de a fi completă – sunt traduși de erudiți notorii. Apar traduceri și din autori mai noi, bineînțeles italieni: Dante, Petrarca, Boccaccio.

„Secolul de aur" își leagă numele de o mare creație literară, cu forme și genuri deosebit de variate. Romanele cavalerești sunt la modă. Genul pastoral se extinde. *Diana de Motemayor*, roman pastoral cu repetate întâmplări amoroase, cunoaște ediții după ediții, în Spania și dincolo de hotare. Poezia lirică și poezia epică își croiesc drumuri noi, depășind cu mult popularitatea genului pastoral. Se ivesc din ce în ce mai mulți autori de nuvele și romane, în ale căror scrieri vom găsi tablouri largi și veridice ale societății spaniole. E timpul în care începe să înflorească literatura picarescă, cu trăsăturile ei satirice și bogatele ei zugrăviri de moravuri populare, având în centrul lor figuri de țigani nomazi, bandiți, curtezane, studenți, aventurieri ș.a. Pe deasupra rigorilor inchizitoriale, pe alocuri ca și cum acestea nici n-ar fi existat, literatura vremii nu se sfiește să pună în dezvoltările ei un spirit viu de franchețe, de curaj, de libertate îndrăzneață a gândirii.

Cu privire la teatru – după cum vom vedea în capitolele următoare – avem de-a face cu manifestări fundamentale, de natură să aşeze dramaturgia spaniolă printre faptele literare de seamă din Renaştere.

La strălucirea literară trebuie să adăugăm şi pe cea artistică: arhitectură, pictură, sculptură.

Alături de vechile monumente maure, romane şi gotice se ridică acum monumente noi, purtând pe ele întipărirea epocii: catedralele din Salamanca, Santiago de Compostela, Jaen, Murcia şi Gránada, precum şi mulţimi întregi de edificii mai mici, civile şi religioase. Nu se urmează un stil unitar; dimpotrivă, înregistrăm o diversitate de stiluri, întâi un gotic specific spaniol, apoi rând pe rând „platerescul", „churriguerescul", un neoclasicism cu opriri semnificative într-un anume baroc „grotesc", înclinat spre fantastic şi bizarerie. Toate oferă spectacolul unei eflorescenţe pasionale, reflectând o Spanie monarhică, dominată de elemente castiliane, catolice şi soldăţeşti.

Sculptura vremii exprimă limpede cugetul naţional. Recunoaştem încă viziuni extatice, aspiraţii celeste; are însă şi apropieri de viaţă, imagini şi impresii culese din realitatea terestră.

În pictură, nota realistă devine şi mai vie. Îmbrăţişează multiple aspecte ale vieţii, de la stări umile din raza simţurilor noastre obişnuite până la stări extreme de exaltare mistică; Morales, Zurbarán, El Greco, Murillo, Velázquez fac dovada. La început s-a inspirat din italieni şi flamanzi; cu timpul va ajunge la o concepţie proprie, caracteristică prin strălucire, somptuozitate, virtuozităţi de culoare şi desen, un simţ pasional al vieţii.

Sub raport literar, „secolul de aur" se confundă cu secolul al XVI-lea. Nu apar genuri noi; în schimb, sunt adâncite şi perfecţionate cele existente. Mai cu seamă se vor impune romanul şi teatrul. Referitor la acesta din urmă, trebuie să subliniem afinităţile lui esenţiale cu viaţa poporului. Nu există situaţie politică, socială sau sufletească din întreaga mişcare a epocii, pe care teatrul spaniol să n-o fi reflectat, în forme, cu intensităţi şi colorituri adecvate.

3. Creaţia de teatru

În evoluţia teatrului spaniol, trecerea de la perioada medievală la cea nouă a Renaşterii nu s-a făcut dintr-o dată, printr-un salt brusc, ci cu întrepătrunderi complexe în cuprinsul cărora formele medievale nu s-au stins niciodată în întregime, după cum formele Renaşterii n-au apărut vreodată pe de-a-ntregul biruitoare. Nu avem de-a face cu un miraj al frumuseţilor şi al modelor italiene ca în Franţa; există totuşi destule pătrunderi, îndeajuns de evidente, pentru ca faptul să merite a fi înregistrat, numărându-l printre determinările de care avem nevoie. Publicul spaniol, cu psihologia lui tradiţionalistă, rămăsese legat de vechile lui spectacole şi divertismente, chiar după căderea acestora în desuetudine. Notăm, de exemplu, că până târziu s-a păstrat în castelele senioriale un gen tradiţional de spectacol-

divertisment, constând din dansuri cu acompaniament de cântece, scene de balet, mascarade cu dialoguri și feerii, a căror intrigă ușoară încerca să dea o legătură părților dansate și cântate. Spectacolele pentru Corpus Domini – cu vastele lor procesiuni, cu mulțimea de care alegorice, cu platforme ornate somptuos – s-au prelungit mult, ca sub acțiunea unor tradiții inerte, până în epoci relativ noi. Obiceiul de a se organiza în biserici reprezentații sacre, în genul vechilor drame liturgice, a avut de asemenea o tradiție îndelungată. De aceea să nu ne mirăm că într-o epocă înaintată, în care dramaturgia spaniolă număra mari experiențe laice și cuceriri importante în viața teatrului modern, Calderón va continua să compună *autos* ori să păstreze filiații din acest gen îndepărtat.



Un villancico, într-o ediție din secolul al XVI-lea.

Alături de tradiția catolică – repetăm, este vorba de un catolicism practicat și cu înțeles de rezistență națională a poporului – întâlnim în teatrul spaniol și o altă tradiție, ținând de viața țării și de anume tensiuni psihice corespunzătoare temperamentului spaniol: sentimentul onoarei, exacerbarea ideii cavalerești, cultul răzbunării, un anumit gust patetic al morții, dorul de aventuri, superstiția gloriei ori a unor amintiri ancestrale, aspirații vagi dar persistente înspre domenii și cuceriri îndepărtate. Vom găsi în acest teatru mai cu seamă ilustrarea tipului castilian, cu însușirile și defectele lui răsunătoare: pe de o parte bravură, cavalerism, loialitate, simț al onoarei, devotament față de țară și de tradițiile ei; pe de altă parte, porniri spre crimă, impetuozități aberante, orgolii duse până pe culmi absurde de trufie. Iubirii i se rezervă un loc caracteristic. Adesea aceasta este înfățișată ca aducătoare de nefericiri; nu sunt însă nefericiri reale, rezultând din jocul unor fapte de viață, ci mai mult din piedici sau constrângeri fortuite inventate de autori. Întâlnim pasiuni puternice, purtând pe ele o pecete nobilitară. Nimic – s-ar spune – nu pleacă din motive mici, orgolioase și meschine; violențele la care asistăm, țin să treacă drept acte de apărare și de justiție în slujba unor sentimente mari, generoase. Autorii dramatici dovedesc bogăție inventivă și abilitate în a sesiza natura și mișcarea intimă a sentimentelor. Vor recurge, totuși, la artificii, la situații neverosimile, la elemente anacronice; fie și o intrigă simplă le este de ajuns, pentru ca verva lor dramatică să intre în funcțiune și ca darul de verificare să-și desfășoare sclipitor facilitatea. Există și un revers al acestor trăsături; îl vom găsi în teatrul picaresc din *entremeses*.

Realitatea este următoarea: într-o anume măsură, poporul spaniol a primit experiența Renașterii, asimilându-și criterii, inițiative și moduri de viață ale acesteia; în același timp, părți întregi din această societate spaniolă au păstrat legătura cu forme de viață trecute, fie printr-un orgoliu superstițios al tradiției naționale, fie prin acea structură aparte a sufletului spaniol pe care i-au conformat-o condițiile istorice. Teatrul peninsular al vremii și-a însușit ambele trăsături; prin simbioza lor va da la iveală principala sa caracteristică.

4. Actori, organizări scenice, public, aspecte generale

Lope de Rueda, izbutind ca în structura oarecum flexibilă a spectacolelor tradiționale să includă meșteșuguri și colorituri dobândite prin influențe italiene, devine precursorul teatrului spaniol modern. În 1551 întemeiază o trupă de actori după modelul celor italiene care după campaniile din Italia ale lui Carol Quintul cutreierau libere prin orașele spaniole. Un an mai târziu, în 1552, Montemayor va înființa o altă trupă similară. Se atribuie un rol asemănător și portughezului Gil Vicente.

La început, formațiile spaniole de teatru aveau înfățișări modeste. Se recrutau mai ales din acei muzicanți rătăcitori care își ofereau serviciile unde puteau și cum putea, atât pentru serbări publice organizate de municipalități cât și pentru reprezentațiile din casele aristocraților. Trupele erau formate din bărbați; se adăuga câteodată și o femeie, de obicei cântăreață. Cei mai mulți duceau o viață grea, îndurau tot felul de jigniri și vicisitudini, având mereu de-a face cu asprimea autorităților, cu ostilitatea forurilor ecleziastice, cu diferite prejudecăți încetățenite asupra meseriei de actor ambulant ori cu capriciile publicului. Câștigau greu și puțin, atâta cât să facă față de la o zi la alta. Dormeau pe unde puteau, adesea sub cerul liber. Agustin de Rojas Villandrando, în scrierea sa *Viaje entretenido* (Călătorie veselă, 1603), povestește cu umor întâmplări și vicisitudini ale acestei existențe nomade. Nu arareori, actorii se vedeau siliți să recurgă la procedee neoneste, ceea ce le atrăgea reputația de vagabonzi. Literatura picarescă îi va număra printre eroii săi favoriți.

În aceeași scriere, autorul amintit ne dă o clasificare glumeață – dar deosebit de instructivă ca document – a figurilor și grupărilor de actori ce puteau fi întâlnite în epocă. Ni se vorbește de nouă categorii, fiecare cu pitorescul și caracteristicile ei aparte.

Întâi numește pe *bululú*, un tip de comedian ambulant, cu repertoriu făcut din bucăți scurte, peregrinând mai ales în medii rurale și apărând de regulă în fața unui public întâmplător, adunat prin bunăvoința paracliserului, a bărbierului, câteodată și a preotului din sat. Ne înfățișează încă un altul, „pidiendo limosna en un sombrero" (cerând pomană în pălărie), actor necăjit, adunând cu greu câțiva gologani. Se trece apoi la grupuri. Doi actori, reuniți întâmplător pentru a juca în aer liber simple *entremeses*, formează un *ñaque*. O asociație ceva mai compactă, alcătuită din trei sau patru actori (specializați și pentru roluri feminine), având în repertoriul ei piese ca *Oveja perdida* de Timoneda, e denumită *cangarilla*. Trupa

de cinci sau șase oameni, în care intra și o femeie, alcătuiește așa-numitul *carambaleo*; această trupă își așeza cortul prin hanuri, jucând adesea pentru mediocre câștiguri în natură. Toată zestrea încăpea în câteva boccele mizerabile, ceea ce însă nu excludea ca în repertorii să figureze când o piesă în regulă, când două *autos*, când patru *entremeses*. Ca formații mai pretențioase, ni se indica *garnacha, bojiganga* și *farándula*. Acestea se compuneau din șapte până la nouă oameni, între care două femei și un adolescent pentru roluri feminine. Aveau repertoriu mai mare și duceau o existență mai puțin vagabondă, în sensul că poposeau în localități pentru câte o săptămână întreagă, uneori și mai mult. În sfârșit, cea mai de seamă formație era *compañia*, cu efectiv amplu, compus din șaisprezece actori și în plus un număr de figuranți. Aceste formații erau în măsură să reprezinte repertorii bogate, ridicându-se câteodată la cifre de cincizeci de piese. Unei asemenea formații i-a aparținut Pedro Navarro, actor specializat în roluri de lăudăroși ridicoli și în același timp unul dintre primii „directori" spanioli de teatru. Cervantes ne dă asupra activității lui relații instructive: a organizat viața interioară de teatru; pe muzicanții, care până atunci cântau în dosul cortinei, i-a adus în sală sub privirea spectatorilor, a desființat bărbile false (admitea travestiri doar pentru roluri de bătrâni și de compoziție); a dat mai mare atenție decorurilor și a introdus pentru efecte de scenă diferite mașini utile.



Șarlatan spaniol. Gravură în *Satire Ménippée*, ediția din 1594 (Bibl. Naț., Paris)

Multă vreme, reprezentațiile au avut loc pe scene improvizate. Patru bănci așezate în patrulater, cu încă cinci-șase scânduri puse transversal, iată în ce consta tot eșafodajul scenic. Actorii se ridicau deasupra solului abia la înălțimea unui scaun. O cuvertură prăfuită și găurită de vreme, întinsă pe o sfoară de la un capăt la altul al eșafodajului, servea de fundal al scenei, de ornamentație și decor, ca și de vestiar pentru actori. Câteodată, când era cazul, în dosul acestei cuverturi se mai așezau și instrumentiștii, care până la începerea spectacolului sau între acte cântau din chitarele lor romanțe vechi.

Cu timpul, a început să se simtă nevoia și de scene ceva mai stabile. Primele teatre s-au instalat în curți interioare de hanuri, așa-numitele *corrales*. Și aici spectatorii riscau deopotrivă să fie arși de soare sau bătuți de ploaie; din această cauză rareori antreprenorii de spectacole puteau fi siguri că-și vor împlini rețeta. Aparent, acest teatru care se pretindea stabil nu aducea nimic nou față de vechiul

teatru ambulant; în realitate, dramaturgia spaniolă îi datorează mult. La un moment dat, sub acţiunea modei erudite, s-ar fi putut ca teatrul spaniol să alunece oarecum înspre o notă de livresc şi de pedanterie. Dacă teatrul nou s-ar fi mărginit ca în Italia şi în Franţa la spaţiul închis al curţilor senioriale şi al colegiilor, tendinţa amintită s-ar fi lărgit, devenind predominantă. Cum însă prin teatrele stabile dramaturgii spanioli au putut să ţină un contact mai strâns cu mulţimile populare constituite în public ordonat, acestea şi-au impus gusturile lor locale, neutralizând astfel moda livrescă şi artificiile academice. Faptul este important; teatrul naţional spaniol îi este dator pentru o bună parte din autenticitatea şi vitalitatea lui. Mulţimile despre care e vorba au meritul că au ferit teatrul lor de manieră ori de principii şi pretenţii savante; în măsura în care i-au transmis naturaleţea şi energia reacţiilor lor obişnuite, i-au ajutat să devină un teatru activ, eficace, capabil să cuprindă şi să exprime viaţa naţională a poporului spaniol.

Fusese greu până se organizaseră primele elemente; o dată acest punct câştigat, perfecţionările vor veni relativ repede. Trupele de actori se înmulţesc, sporindu-şi totodată şi efectivele. Se dă mai multă atenţie decorurilor; maşinile de scenă, deşi rudimentare, măresc totuşi iluzia reprezentării dramatice. Teatrele, care între timp deveniseră stabile, îşi aleg ca reşedinţe oraşele mari: Valencia, Sevilla, Madrid. Diferite aşezăminte de caritate, în dorinţa de a-şi crea surse de venituri pentru săraci şi bolnavi, încep ca în localurile lor să facă amenajări scenice, pe care apoi le vor închiria directorilor de companii actoriceşti. La Madrid, de exemplu, către sfârşitul secolului al XVI-lea, găsim două teatre, ambele construite în scopuri lucrative de către Confreria Patimii (*Confradia de la Pasión*). Cu timpul, alte confrerii vor primi şi ele privilegiul de a construi asemenea aşezăminte.

În 1574 se semnalează la Madrid, în afară de companiile locale, şi o trupă de italieni, condusă de un oarecare Alberto Ganasa; în repertoriul ei figurau mai cu seamă pantomime bufe, susţinute prin măştile italiene obişnuite: Arlecchino, Pantalone, Doctorul ş.a.

Amenajările amintite păstrează în genere dispozitivul din corrales. Scena este protejată de o streaşină, cuprinzând sub ea şi o parte din gradenuri. Locurile cele mai apreciate sunt la ferestrele dispuse spre scenă, alcătuind un fel de loji de primul rang. Majoritatea publicului se înghesuie în mijlocul curţii, aşa-numitul patio. Porţiunea centrală se află sub cerul liber; câteodată va fi acoperită de o pânză, putând cel mult să ofere oarecare protecţie contra soarelui, nu însă şi împotriva ploii. Spectatorii din patio, deşi înghesuiţi, în picioare, alcătuiesc partea cea mai caracteristică şi mai pitorească a publicului. Sunt gălăgioşi; se manifestă dezordonat; intervin cu gesturi şi cuvinte tari; nu se preocupă câtuşi de puţin să păstreze o notă de convenţionalitate politicoasă a spectacolului. Formează în schimb un public cald, vibrant, capabil ca prin izbucnirile lui pasionale să emită judecăţi sigure, să trăiască sentimente autentice.

În dosul acestui patio se găsesc balcoane şi loji, denumite *bancos, desbanes, aposentos*. Femeilor le este rezervată o parte specială, denumită *cazuela* sau *jaula*,

situată imediat deasupra curții. Și de aici, ca și din patio, pornesc adesea manifestări gălăgioase, însoțite de fluierături și de aruncări pe scenă, în semn de nemulțumire, cu fructe stricate. Întrucât reprezentațiile se dădeau ziua, nu există instalații de lumini, și nici efecte de lumină. Și decorurile, și costumele – dacă sunt – se reduc la minimum; de multe ori actorii jucau în hainele lor obișnuite.

Abia târziu, în timpul domniei lui Filip al IV-lea, vor apărea și săli închise. Prima sală de acest fel a fost construită de rege, în palatul său Buen Retiro. Tot el va face apel și la serviciile unui tehnician străin, Cosma Loti, specialist în trucuri spectaculoase: cutremure, trăsnete, furtuni, naufragii ș.a. De fapt, aceste procedee nu cucereau inima spectatorului obișnuit; teatrul spaniol, aplecat mai cu seamă spre observarea vieții, nu se va lăsa impresionat de senzații artificiale ori de spectaculozități facile.

În genere, publicul spaniol aducea în teatrul vremii o comportare fermă. Știa ce voia și ce să ceară reprezentațiilor dramatice. Se manifesta gălăgios; câteodată avea izbucniri dezordonate; păstra însă o linie, marcând prin ea o atitudine și sugerând autorilor preferințele lui.

Apogeul teatrului spaniol al Renașterii va fi reprezentat prin Lope de Vega și Calderón. A fost pregătit îndelung, prin scriitori și opere, manifestări populare și culte, amestecuri de date locale cu influențe venite dinafară, mode italiene, erudiție și umanism, toate acestea străbătute și încălzite de un mare patos al sentimentului național.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITAR

CAPITOLUL X

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (II)

PRECURSORII

1. Prime documente dramatice spaniole

Avem dovezi de existența unui teatru spaniol cu caracter religios și satiric, încă din secolul al XIII-lea. *El Mistrio de los reyes magos* (Misterul Crailor) datează din această epocă. În secolul al XIV-lea, în partea răsăriteană a Peninsulei, sunt semnalate anume imitații după Seneca, vizibile mai cu seamă în piesele scriitorilor catalani Antoni Vilaregut și Domingo Mascó.

Textul despre care se poate spune că reprezintă punctul de plecare literar al teatrului spaniol este *Diálogo entre el Amor y un viejo* (Dialogul între Amor și un bătrân), scris către sfârșitul secolului al XV-lea, de către Rodrigo de Cota, poet din Toledo. A fost publicat întâia oară în 1511, la Valencia, în *Cancionero general*. Conține povestea simplă, dar amuzantă, a unui bătrân pe punctul de a-și vedea toată înțelepciunea în țăndări, tocmai atunci când se credea mai la adăpost de tentațiile iubirii.

Dialogul e compus cu vioiciune, într-un stil grațios și elegant. limba armonioasă și poetică pune și mai bine în lumină nota de adevăr și naturalețe, în care se recunosc o seamă de reminiscențe din comediile antice.

Se atribuie aceluiași autor, dar fără certitudine, și un alt dialog, *Coplas de Mingo Revulgo*[1], cu notă satirică mai pronunțată, compus din treizeci și două de stanțe octosilabice. Doi păstori, Mingo Revulgo și Gil Arribato, discută despre nedreptățile sociale la care sunt martori. Gil Arribato socotește că de relele celor mari, în speță de corupția acestora, e vinovat poporul; Mingo Revulgo învinovățește pe rege pentru suferințele țării. Discuția ia sfârșit prin elogiul unei linii de mijloc.

1 *Copla*: strofă scurtă cu caracter popular. Poeții respectivi luau denumirea de *copleros*.

Atacurile au caracter hotărât; totuși are formă dramatică, nu însă și acțiune. Se crede că satira era îndreptată împotriva regelui Henric al IV-lea și a metresei sale de origine portugheză. Istoriile literare văd în această scriere o primă formă constituită de satiră populară. Deducem, din numeroasele reimprimări din secolul al XVI-lea, că opera a plăcut mult și că s-a perpetuat îndelung pe scenele spaniole.

2. Fernando de Rojas; La Celestina

Fernando de Rojas s-a născut la Montalbán, în apropiere de Toledo. Viața lui ne-a rămas în bună parte necunoscută. Se spune c-ar fi trăit ca jurisconsult la Salamanca, fiind considerat drept o inteligență prodigioasă. A devenit notoriu, în Spania și în diferite țări europene, prin piesa *La Celestina*, de care ne vom ocupa în dezvoltările următoare.

Opera e concepută ca roman, scrisă însă în formă de dramă (*accion en prosa*). O cunoaștem sub denumirea prescurtată de La Celestina; titlul exact al primei versiuni este *Comedia de Calisto y Melibea*, iar al celei de a doua *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

În două ediții mai vechi (Burgos 1499 și Sevilla 1501) apar numai șaisprezece acte; în majoritatea edițiilor de după 1501 figurează douăzeci și două. Autenticitatea acestui adaus a fost viu dezbătută. Rojas precizează că nu este autorul propriu-zis, ci doar continuatorul unei scrieri al cărei prim act ar fi apărut în anul 1499 la Medina. Cercetările de autoritate afirmă cu certitudine că opera a fost scrisă de o singură mână. E posibil ca supoziția unui alt autor să fi fost pusă la cale, poate de Rodrigo de Cota sau Juan de Mena, pentru a feri pe Rojas împotriva învinovățirilor aduse de contemporani cu privire la imoralitatea scrierii.

Intriga piesei e simplă. Calisto se îndrăgostește de Melibea, dar aceasta îl respinge. Ambii tineri aparțin unor familii bogate. În loc ca tânărul îndrăgostit să formuleze de-a dreptul cererea în căsătorie, recurge la ajutorul Celestinei, intermediară bătrână, cunoscută ca veche proxenetă. Corupând servitorii, izbutește să aducă pe Melibea în brațele lui Calisto. De aici urmează o serie de aventuri tragice. Celestina este ucisă de servitori, pentru că nu mai voia să împartă cu ei prețul infamiei. Calisto, fugărit de Centurio, un soldat fanfaron, trimis pentru a răzbuna moartea Celestinei, alunecă pe scară și rămâne mort pe loc. Melibea, în disperare, se azvârle de pe o terasă, pentru a-și reîntâlni în moarte iubitul.

Autorul înfățișează această poveste stranie, dureroasă, cu siguranță și abilitate. E compusă atent, cu preocuparea de a da la iveală, nu un simplu spectacol agreabil, ci o transcriere reală, sesizantă, de viață. Evită latura senzațională, spectaculoasă, pentru a pătrunde în intimitatea vieții pasionale; surprinde cu finețe și înțelegere teama și neliniștile îndrăgostiților; redă în trăsături sugestive viciile senile; e necruțător cu lașitatea servitorilor și fanfaronada tâlharilor, stigmatizând cinismul care ia proporții deprimante.



Scenă din Celestina. Ediția din 1582.

Personajul Celestinei, cu trăsăturile ei morale, urzindu-și din umbră acțiunile, este bine reliefat. Parmeno, servitorul lui Calisto, o descrie stăpânului său într-un fel hiperbolic, dar tocmai prin aceasta subliniindu-i abjecțiunea:

„...Când trece pe uliță, câinii îi latră numele, păsările îl ciripesc, oile îl behăie, broaștele îl orăcăie, ciocanul îl bate pe nicovală, rindeaua și fierăstrăul îl strigă și-l scrâșnesc mereu cu aceleași sunete: Ce-les-ti-na. Nu se lovește o piatră de alta, fără ca din aceasta să nu țâșnească numele ei..."

Lui Parmeno, trimis de stăpânul lui să-i ceară serviciile, îi vorbește fără scrupule și fără perdea:

„...Nici cel mai bun chirurg n-ar putea, de la prima privire, să spună cât de adâncă e rana. Îți împărtășesc ceea ce văd cu ochii. Melibea e frumoasă; Calisto e îndrăgostit și cinstit; pe cât i-ar fi greu să plătească, pe atât de greu mi-ar fi și mie să mă amestec în această treabă. Banul izbutește orice: el dărâmă stânci și te poate trece râuri ca pe uscat..."

Introducându-se în casa fetei, ia față de mama acesteia o poză de smerenie religioasă. Melibea îi primește propunerea cu răceală, Celestina însă nu dă îndărăt. Jură că intențiile ei sunt curate; o asigură că în pornirea ce o împinge să-i vorbească de Calisto stăruie un sentiment de milă. Acest tânăr zace grav bolnav; l-ar mai putea vindeca doar rugăciunile unei făpturi virtuoase ca Melibea. Conduce în așa fel lucrurile, încât Melibea să se îndrăgostească de el înainte de a-l fi văzut. Chinurile dragostei sunt descrise cu pătrundere și cu subtilitate. Fata mărturisește bătrânei mijlocitoare cum o mistuie un foc ce arde înăbușit în ea, cum crește în ființa ei o rană care îi este totuși scumpă, cum resimte tot timpul o dulce amărăciune, cum o cuprinde o caldă dorință de moarte. Până la sfârșit, Melibea va consimți să-l vadă pe Calisto noaptea. Întrevederea nocturnă între cei doi îndrăgostiți are aproape patetismul celei din *Romeo și Julieta*:



Personaje din Celestina. Ediția din Salamanca, 1536.

„*Melibea*: Ești trist și plângi, pentru că mă crezi crudă; dar eu plâng de fericire, văzându-te atât de credincios. O, stăpânul meu, comoara mea, cu cât aș fi mai fericită să-ți pot privi și chipul, nu numai să-ți aud glasul! Dar cum nu e cu putință mai mult, primește în clipa de față întărirea a tot ce ți-am scris prin vestitoarea noastră. Șterge-ți ochii de lacrimi și poruncește-mi tot ce crezi de cuviință!

Calisto: O, stăpâna mea, nădejdea și înseninarea mea, pacea și fericirea inimii mele, cu ce cuvinte ți-aș putea mulțumi pentru nemăsuratul dar pe care mi-l faci?"

Ca posibilități scriitoricești, Rojas se situează deasupra multora dintre contemporanii săi. Mânuiește fraza cu energie și realizează efecte artistice. Are un pesimism realist, în care putem recunoaște totodată o valoare artistică de prim ordin.

Opera are și scăderi din punct de vedere dramatic. Se observă, mai întâi, o oarecare servitute față de pedantismul epocii. Nu e mai puțin adevărat că aceste scăderi apar mai mult în părțile adăugate, adică în acelea despre care nu știm cu precizie dacă îi aparțin lui Rojas. În al doilea rând, notăm faptul că pe măsură ce se înainta în elaborarea ei, opera și-a modificat caracterul. În primele scene predomină caracterul comic; până în cele din urmă devine dramă. Trebuie să se țină seama însă că Celestina n-a fost scrisă, propriu-zis, pentru scenă. Ca atare, e posibil ca evoluția de la comic la tragic să fi fost cerută nu de criterii scenice, ci de subiectul însuși, de concepția epică a acțiunii. Cât privește organizarea dramatică a subiectului, aceasta a rezultat prin eliminarea elementelor descriptive de prisos.

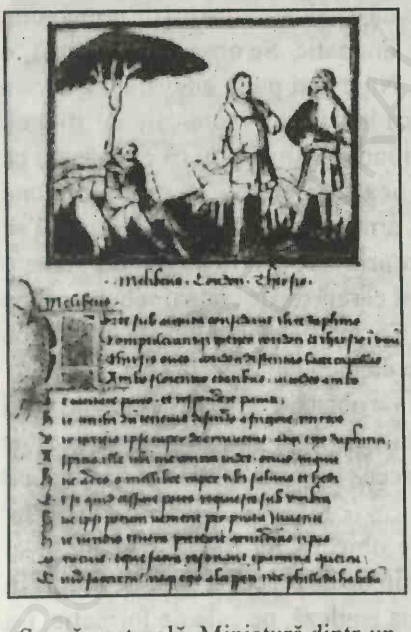
Piesa a fost întâmpinată cu critici acerbe. I s-a obiectat lui Rojas că exagerează viciile societății, a fost învinovățit de imoralitate. E sigur că majoritatea acestor critici nu au dreptate. Curajul autorului stă în aceea că pune faptele în lumină, pe un teritoriu dramatic mai sigur, mai real.

Posteritatea nu s-a împiedicat de aceste obiecții. În Spania secolului al XVI-lea, piesa lui Rojas a cunoscut nu mai puțin de douăzeci și șase de ediții. În Franța, și Italia a fost larg adoptată; dramaturgia engleză, pe cale de formație, i-a acordat prețuiri stăruitoare. În decursul vremii, Rojas a avut mulți imitatori.

3. Juan del Encina

Juan del Encina este supranumit „patriarhul teatrului spaniol". S-a născut în 1469. Face studii la Universitatea din Salamanca și ia parte la asediul Gránadei (mai târziu va celebra căderea acestei cetăți în *El triunfo de Fama*). Începând din anul 1492 s-a aflat în serviciul ducelui de Alba. O călătorie în Italia, în 1498, îi va spori orizontul de cunoaștere, adâncindu-i totodată sensibilitatea poetică. În 1502 devine favorit al lui Alexandru al VI-lea, papa spaniol de tristă amintire. Tradiția națională consideră aceasta ca o pată în viața poetului. Este și excelent muzician, în care calitate conduce un timp capela papei Leon al X-lea. Revine în țară în 1509 pentru a lua în primire un canonicat laic la Málaga. După câțiva ani va intra într-un ordin religios. Celebrează prima sa mesă la Ierusalim, în 1519. Revine în Spania la o vârstă înaintată, în 1524, și moare la Salamanca, în 1529.

Encina a început să scrie de timpuriu, la vârsta de cincisprezece ani. În decurs de douăzeci și cinci de ani va compune șaptezeci de poeme. În *Cacionero musical* al lui Asenjo Barbieri se găsesc inserate aproape optzeci de mici piese puse de el pe muzică. În *Arte de trobar* (poartă și denumirea de *Arte de poesia castellana*, 1496), un fel de manual de poetică, formulează idei în bună parte împrumutate de la provensali (*Leys d'amors* de Guilhem Molinier, 1324) și în genere intrate în simțirea literară a poporului. O eglogă, *Plácida y Victoriano*, cu unele note licențioase strecurate ca elemente antitetice, i-a fost interzisă de Inchiziție și distrusă până la ultimul exemplar.



Scenă pastorală. Miniatură dintr-un manuscris din secolul al XIV-lea (Bibl. Academiei din Lyon).

Principala reputație literară a lui Encina, care i-a adus și titlul de întemeietor al teatrului spaniol, se sprijină pe producțiile lui dramatice. A compus un număr de *autos*, mai multe scene dialogate (scrise pentru a fi jucate ocazional de Crăciun, de Paști, sau cu prilejul altor sărbători), precum și o serie de piese izvorâte din viața reală – de pildă *El auto del repelón* (Chelfăneala) – cuprinzând scene din Salamanca, cu studenți și țărani. Mai presus de acestea stau cele paisprezece egloge. Primele două au fost jucate în 1492 și 1493 sub directa supraveghere a poetului, în fața protectorilor săi; reprezentațiile s-au succedat din an în an până în 1496.

Mai întâi câteva lămuriri generale asupra formei dramatice create de Encina. La greci, eglogă avea înțelesul de „culegere", întrebuințându-se pentru piese de întinderi mici: ode, epistole, satire, epigrame, bucolice ș.a. Mai



Personaje din *Egloga celor trei păstori* de Juan del Encina.
Ilustrație din secolul al XV-lea.

târziu, s-a dat titlul de eglogă bucolicelor lui Virgiliu. Prin generalizare, noțiunea de eglogă a devenit echivalentă cu aceea de poezie bucolică, primind astfel un înțeles de poem pastoral. Cu timpul s-au constituit două tipuri: egloga narativă, cu conținut pur descriptiv, în care poetul vorbește în numele propriu, și egloga dramatică, în care acțiunea este transmisă unor personaje.

În eglogele lui Encina, acțiunea este simplă și distinctă. Au fost compuse pentru diferite prilejuri festive, religioase sau profane. Partea de inventivitate, ca și cea de observație, e redusă; caracterele sunt doar vag conturate; situațiile scenice se constituie cu greu. O seamă de personaje nu au viață proprie; în numele lor vorbește poetul.

Piesele n-au fost construite pentru a se zugrăvi în ele procese de viață; sunt mai mult pretexte pentru desfășurări festive. De aceea se acordă muzicii și dansului roluri importante. Encina, ca om instruit, avea la îndemână destule izvoare, din care să culeagă inspirații mai reale sau mai savante; dacă totuși a preferat să dramatizeze teme simple, primitive, e pentru că se afla sub influența trubadurilor din Catalania, printr-o profundă aplecare sufletească și artistică.

Ce cuprindeau subiectele acestor piese? *Egloga de Fileno* dramatizează dragostea unui păstor pentru Lefira; piesa se termină trist, printr-o sinucidere, sugerată probabil de acțiunea din *Celestina*. *Plácida y Victoriano* aduce în scenă pe Venus și Mercur; schițează două tentative de sinucidere și presară câteva momente licențioase; piesa se remarcă prin versificație elegantă și curgătoare; *El auto del repelón* ne înfățișează pățaniile la oraș a doi păstori; *Cristino y Febea* dramatizează căderea nevrednică a unui călugăr.

Dar, pentru a ne da mai bine seama de trăsăturile acestor conținuturi, să ne oprim mai pe larg asupra uneia din cele paisprezece egloge: *Los pastores que se tornan palaciegos* (Păstorii care devin curteni).

Scutierul Gil curtează cu asiduitate pe Pascuala, o păstoriță. Aceasta ar fi dispusă să uite de dragostea lui Mingo, dacă scutierul ar vrea să se facă cioban și să păzească oile împreună cu ea. Mingo se opune, invocând dreptul său de aspirant mai vechi la dragostea și la mâna ei. Între cei doi pretendenți se încinge o întrecere, în ce privește darurile pe care fiecare va trebui să le facă miresei.

Păstorul declară: „...Îi voi da inele frumoase, toarte de pus în urechi, un colier de argint, pantofi mândri, mănuși galbene, guleraşe de dantelă, o plasă în care să-și prindă părul, o manta, o rochie; pe deasupra îi voi întocmi eu însumi din lemn de fag nenumărate lucruri, așa cum nimeni din sat nu i-ar putea face altele mai frumoase. Îi voi aduce tot felul de fructe din munții noștri: nuci, ghibe dulci, castane, mere, piersici și pere; îi voi da păsări: prepelițe, sturzi, fluierari, porumbei și porumbițe."

Scutierul îl întrerupe, cu brutalitate și îmgâmfare: „Taci, bădărane! Eu îi voi da lucruri mai de preț, pentru că eu, o iubesc mai mult."

Pascuala este pusă să aleagă. Primește promisiunile scutierului Gil, menținându-și însă dorința ca acesta să se facă cioban. Mingo, deși dezolat, acceptă situația. Toți trei se îndreaptă spre staul, intonând un *villancico*:

„Să ducem turmele la păscut, / *hurri, allá*! / Nu se mai cade să rămânem în colibă, / Cele șapte capre se arată pe cer – / Iată ivirea zorilor, / *hurri allá* / Aleargă, aleargă, aleargă, nătângule! / Lasă atâta lene. Fii cu luare-aminte la berbecul tău, / Să nu ți-l fure cineva. / Fii cu grijă, cu grijă, cu grijă, la lup, / *hurri allá*!"

Găsim urmarea întâmplării într-o altă eglogă. Scutierul Gil s-a dezgustat repede de viața de cioban. Îi promite Pascualei rochii frumoase și bijuterii scumpe, dacă ar vrea să-l urmeze în palatul său de senior. Pascuala primește și îl determină și pe Mingo să-și schimbe căciula de cioban în pălărie de cavaler. Pregătindu-se să-și înceapă noua lor viață de castelani, îi vom asculta intonând un alt *villancico*:

„...Nimeni să nu închidă poarta, / Când dragostea vine să bată în ea, / Pentru că prin aceasta nu va câștiga ceva. / Să ascultăm de îndemnurile iubirii / Și cu fericire să ne facem din cerințele ei virtuți. / Să nu încercăm a ne împotrivi dragostei, / Nimeni să nu-i închidă poarta. / Pentru că în felul acesta nu va câștiga ceva. / Iubirea îmblânzește pe cel mai crud / Și dă putere celui mai slab. / Împotriva grijilor și suferințelor pe care ni le dă / Nimeni să nu încerce a lupta, / Pentru că niciodată nu va câștiga ceva din aceasta."

În alte egloge sunt tratate subiecte sacre: nașterea, patimile, diferite dialoguri între ermiți și personaje hagiografice. Nu cuprind trăsături ieșite din comun, meritând să fie subliniate. Toate, urmând o tradiție, se încheie printr-un villancico.

Privite în general, repetăm eglogele lui Encina par produse de convenție și fantezie, fără destulă realitate. Bănuim că n-au fost jucate în fața marelui public. Viața lor dramatică s-a desfășurat mai mult în palatul ducelui de Alba, în fața unui public de curte, aplecat spre artificii și prețiozități.

Totuși, Encina și-a înscris o glorie sigură în istoria literaturii dramatice: aceea de a fi fost un promotor al mișcării naționale de teatru.

4. Torres Naharro

Epoca lui Carol Quintul se caracterizează, între altele, prin largi pătrunderi în Spania ale unor influențe străine. Atmosfera de pregătire a Renașterii, mai bine zis chiar ivirea acesteia, făcea ca între aceste influențe străine, cea italiană să se afle în frunte. Caterina de Aragon întreținea corespondență latină cu Erasm. Numeroși eruditi italieni străbăteau Spania de la un capăt la altul, propagând noile crezuri de artă și de gândire ale Renașterii. Cultura umanistă începea să-și deschidă drumuri, și acestea se arătau din ce în ce mai promițătoare. Infanților regali li se dădeau preceptori italieni. Catedre de seamă ale universității din Salamanca erau încredințate unor învățați italieni. Studiul clasicismului devenea în viața acestei universități o disciplină de bază. Nevoia de cultură generală și de cultură străină, la început în bună parte o modă, își statornicea drepturi și cu timpul devenea o preocupare de adâncime. Spania începea să aibă și ea umaniștii ei, unii de reputație universală, ca de pildă Antonio de Nebrija și Palencia, cel dintâi autor al unor *Introductiones latinae* (1481) și al unei *Gramática castellana* (1492), iar celălalt autor al unui *Vocabulario universál en latín y en romance* (1490). Traducerile din clasici se înmulțeau în mod sensibil. În 1515, Pedro Fernández de Villegas, arhidiacon de Burgos, dădea la lumină o primă traducere spaniolă *Infernului* lui Dante. Petrarca fusese tradus ceva mai înainte, de către Francisco de Madrid. Din *Decameronul* lui Boccaccio circulau, încă la sfârșitul secolului al XV-lea, mai multe traduceri rămase anonime.

De altminteri, procesul e reciproc: numeroși italieni pătrundeau în Spania și tot așa diferiți spanioli luau drumul spre Italia. La început s-au întâmpinat rezistențe. Dante avea pentru avariția proverbială a catalanilor (*l'avara povertà di Catalogna*) aprecieri aspre. Boccaccio, deopotrivă, îi privea pe catalani cu dispreț și cu rezervă (*semi barbari et efferati homines*). Umaniștii italieni din serviciile curților regale și ducale nu se sfiau să-i considere pe spanioli – compatrioții regelui Alfons al V-lea al Neapolelui – drept niște ignoranți: (*a studiis humanitatis abhorrentes*). Cu timpul, însă, italienii au părăsit această rezistență. Calist al III-lea și Alexandru al VI-lea, papi spanioli, au contribuit ca moda spaniolă să pătrundă și să triumfe. Scriitori spanioli își vor publica operele la Roma și vor găsi printre italieni importante contingente de cititori și admiratori; totodată, se vor găsi și poeți italieni, ca de pildă Luigi Tarsillo, gata să declare că simțirea lor e toată spaniolă (*spagnolo d'affezione*).

În teatru, influența italiană s-a făcut simțită, mai cu seamă, prin Bartolomé de Torres Naharro. Majoritatea datelor pe care le avem despre viața lui stăruie sub semne de îndoială. S-a născut la Torres, către sfârșitul secolului al XV-lea. Nu i se cunosc cu certitudine nici data nașterii și nici aceea a morții (1530?). Se crede că mai întâi a fost soldat, că după aceea a fost răpit de corsari algerieni și că în cele din urmă, după răscumpărare, a intrat în călugărie. A trăit mult timp la Roma, după unele păreri îndeplinind funcțiunea de capelan pe lângă generalul Fabrizio Colonna, după altele ca favorit al papei Leon al X-lea. Cel puțin așa ar rezulta din

faptul că într-un privilegiu pontifical este numit „*dilectus filius*". Se spune că ar fi fost expulzat din Roma din cauza unui pamflet muşcător la adresa curții papale, şi că ar fi murit în sărăcie.

Singurele date certe pe care le avem se referă la câteva din manifestările lui literare. Între anii 1513 şi 1517 a compus două opere mai cunoscute: un *Psalmo*, pentru a celebra victoria din 1513 de la Nota a spaniolilor împotriva venețienilor, şi un *Concilio de los galanes y cortesanas de Roma invocado por Cupido* (Sfatul galanților şi al curtezanelor din Roma convocat de Cupidon), scris într-un stil îndrăzneț, aproape inconvenabil.

Piesele sale de teatru au fost reprezentate întâia oară la Roma, între anii 1500 şi 1516. Au fost strânse în volum şi publicate la Neapole, în 1517, sub un dublu privilegiu, papal şi regal. Volumul avea titlul *Propalladia* şi purta o dedicație către Fernanto d'Avalos, marchiz de Pescara, soțul de origine spaniolă al Vittoriei Colonna. În această epocă, poetul se afla la curtea lui Fabrizio Colonna.

Inițiativele lui Torres Naharro fac din el un precursor de seamă al teatrului spaniol. Urmând preceptele lui Horațiu, îşi împarte piesele în cinci acte, numite *jornadas*. Sunt precedate de un prolog (*introito*) şi de un argument, în care se cere bunăvoința publicului şi se dau rezumatele subiectelor. Numărul personajelor e limitat: cel puțin şase şi cel mult douăsprezece. Într-o singură piesă, Comedia *Tinellaria*, întâlnim douăzeci de personaje; subliniind faptul, autorul precizează că această înmulțire i-a fost impusă de natura aparte a subiectului. Cât despre repetatele intercalări italiene în text, autorul mărturiseşte că acestea erau concesii făcute oaspeților italieni care asistau la spectacole.

Timpul eglogelor a trecut. Torres Naharro, făcând un pas mai departe, aşază temelii pentru viitoarea comedie spaniolă. Consideră că dramele pot fi împărțite în două mari categorii: *comedias a noticia* şi *comedias a fantasía*. Primele aduc pe scenă fapte şi personaje reale, luate din viața obişnuită; celelalte dau curs unor acțiuni închipuite, însă putând să pară şi adevărate. El însuşi înclină spre acestea din urmă. Istoria literară spaniolă îl consideră drept primul maestru al genului. În alegerea subiectelor refuză să mai fie tributar antichității, preferând să observe moravurile contemporane. Amestecă elemente comice şi grave, inițiind astfel o formulă de artă pe care Lope de Vega o va ridica la rang de principiu.

Comedia Seraphina a fost scrisă în patru idiomuri: latin, valencian (mai vechi), spaniol (mai nou) şi italian; identificăm în acestea cele patru naționalități din regimentele (*tercios*) marchizului de Pescara, în fața cărora urma să fie jucată. Piesa îmbină elemente de dramă cavalerească şi de comedie de intrigă. Rolul lui gracioso e deținut de un călugăr care la tot pasul dă citate false din *Biblie* şi foloseşte expresii într-o latinească vulgarizată. Autorul îndreaptă împotriva personajului repetate săgeți satirice, țintind de fapt mai departe şi punând în cauză moravuri şi comportări ale organizației ecleziastice.

Comedia Soldadesca marchează apropieri sensibile de comedia de moravuri. Asistăm la o zugrăvire realistă şi pitorească a felului cum se făceau recrutările de

soldați pentru armata papală. Piesa putea să apară cu atât mai autentică, cu cât autorul cuprindea în ea scene amuzante, la care fusese martor.

Comedia Tinellaria ne plimbă prin palatul unui cardinal roman, unde facem cunoștință cu o lume de servitori incorecți, intriganți și lacomi, încarnând cele șapte păcate capitale. În totul se simte o alunecare spre farsă și extravaganță. Scenele în care personajele vorbesc toate dintr-o dată, în limbi diferite, încarcă spectacolul cu situații inutile, lipsite de comic și expresie.

Comedia Ymenea, având ca temă iubirea Himeneii pentru Cebea, se apropie ca linie generală de dramele cavalerești. Găsim în ea scene de balcon, pasiuni geloase mergând până la crimă, precum și clasicul „punct de onoare" castilian. Critica privește această piesă cu însuflețire. Mult mai târziu, în 1609, Lope de Vega avea să înscrie în codul său dramatic următorul principiu: „Evenimentele în care intră în joc onoarea pot duce la subiecte preferate, impresionând puternic sufletele". Torres Naharro are meritul de a fi dat o primă configurare unui principiu din care teatrul castilian avea să-și constituie o dogmă.

Comedia Jacinta, deopotrivă, zugrăvește moravuri. Autorul e din ce în ce mai stăpân pe mijloacele lui de expresie; piesa se remarcă prin eleganța stilului și puritatea limbajului. Comedia Aquilana, a cărei acțiune se petrece în timpul regelui Bermudo, anunță genul comediei de capă și spadă.

Pentru Torres Naharro, Neapole este o a doua patrie. Influența italiană e vizibilă; o simțim în mișcările însuflețite și în complicațiile intrigilor dramatice. La Neapole, Inchiziția era mai departe decât la Madrid; în apropierea generalilor poetul și-a luat față de biserică libertăți care în anturajul episcopilor i-ar fi fost refuzate. Piesele lui au însemnat un pas curajos; în lumina lor, vechea eglogă, pastorala grațioasă și auto-ul începeau să fie forme depășite.

Torres Naharro are merite de pionier. Istoria literară vede în el primul dramaturg spaniol care a adus pe scenă personaje reale și a început să schițeze caractere, în subiecte dramatice cu intrigă și acțiune formată din episoade. Spre deosebire de mulți poeți anteriori, Torres Naharro avea în vedere și pe spectatori, cu nevoia lor afectivă de a găsi plăcere în urmărirea reprezentației dramatice. În epoca sa a fost un bun cunoscător al scenei și al resurselor ei artistice; piesele lui s-au bucurat de o popularitate rareori întâlnită până atunci. *Propalladia*, de pildă, a fost de cinci ori retipărită în decurs de două decenii. O seamă întreagă de autori – Bartolomé Palau, Micael de Carvajal, Cristobal de Castillejo ș.a. – au găsit în el un model și un îndrumător. Influența lui ar fi putut fi și mai mare; s-au opus însă condiții de ordin material, întrucât în epoca aceea teatrul spaniol avea de luptat cu lipsuri apreciabile și nu dispunea încă de o organizare propriu-zisă.

5. Lope de Rueda

Tratatele de istorie a literaturii așează printre pionierii teatrului spaniol și pe Lope de Rueda. Cervantes, care pe când era copil l-a văzut jucând pe scenă, îl

numește „marele Lope de Rueda". Ca om, și chiar ca inteligență, nu-i atribuie nimic deosebit; recunoaște, însă, că avea puternice dispoziții poetice, că în poezia pastorală (*versos pastoriles*) „nu l-a întrecut nimeni", și că în ce privește comedia, „a scos-o din scutece, ca în schimb s-o îmbrace în marile ei veșminte". Lope de Vega face aprecieri asemănătoare: „Comedia se trage de la acel Rueda, pe care mulți oameni aflați încă în viață l-au văzut jucând".

Lope de Rueda a trăit – se crede – între anii 1510 și 1565. S-a născut la Sevilla și a murit la Córdoba. La început a fost muncitor aurar, reputație cu care a intrat în posteritate. Mai târziu s-a înrolat într-o trupă ambulantă de actori, cu care a cutreierat prin mai multe orașe spaniole. Curând va deveni șeful acestei trupe și autor de comedii (*autor de comedias*). Multiplele lui atribuții – actor, director, autor – îl așază, în sens actoricesc ca și literar, în marea familie a creatorilor de teatru, în care numărăm pe Aristofan, Shakespeare ți Molière. La curtea lui Filip al II-lea s-a bucurat de protecție și prețuire. Trecerile lui prin marile orașe ale Spaniei – Segovia, Toledo, Madrid, Valencia – au lăsat urme; documentele vremii le menționează ca fapte vrednice de ținut minte. Asupra datei când Rueda a început să compună stăruie încă incertitudini. Prima oară îi întâlnim numele menționat în 1554; bănuim însă că debutul lui scriitoricesc datează mai demult.

Despre viața lui particulară cunoaștem doar fapte fără însemnătate. Cele două căsătorii i-au adus mai mult necazuri decât satisfacții. Se pare că poetului îi plăcea să ducă o viață dezordonată, complăcându-se în societatea veselă și aplecată spre petreceri a camarazilor săi de teatru.

Activitatea poetică a lui Lope de Rueda, *el excelente poeta*, s-a desfășurat în mai multe direcții. Nici una, însă, nu i-a asigurat mai multă notorietate ca teatrul.

E unul din principalii propagatori ai scenei naționale. Avea o instrucție întinsă, rară în timpul său. Citise pe Teocrit, cunoștea pe Plaut și era familiarizat cu subiectele italiene, dintre care unele le-a și imitat. Și-a îndreptat însă preferința înspre opere de inspirație populară, din spirit de afirmare națională, legată de atmosfera timpului și de indicațiile generale ale Renașterii.

În opera lui dramatică putem distinge trei categorii: comedii, colocvii (*coloquios*) și intermedii (*pasos*).

Comediile reprezintă un capitol în genere mediocru, fără relief. Piesele sunt compuse în proză. Fabula este inegală, câteodată aproape confuză. Unele subiecte alunecă înspre comedia de intrigă sau de aventură, altele înspre tragedie. Apar influențe italiene, multe de a doua mână. Singura parte de originalitate a autorului stă în creionarea de siluete populare, făcute de obicei cu grație și vervă. Colocviile sunt niște piese scurte în care autorul aduce pe scenă dispute amoroase între persoane campestre, țărani și păstori. Câteva colocvii mai aparte, de pildă *Coloquio de Camilla* și *Coloquio de Timbria*, provin din alungiri lipsite de echilibru și proporție ale unor *pasos*.

Adevăratul meșteșug dramatic apare în *pasos*. Acestea sunt intermedii dramatice, cuprinzând evenimente simple, asemănătoare farselor întâlnite în reper-

toriul trupei pariziene *Enfants sans souci*. Intriga, neverosimilă, lasă de dorit; în schimb, piesele câștigă prin popularitatea personajelor și prin naturalețea limbajului.

În *El rufián cobarde* (Fricosul nemernic) găsim reminiscențe din Plaut. Eroii principali sunt doi lachei, Estepa și Siguenza. Amantele lor s-au bătut crunt când una din ele a spus despre amantul celeilalte că este un fost bandit, scăpat de la galere cu urechile tăiate (*desorejado*). Estepa vine să-i ofere lui Siguenza satisfacție, dar acesta refuză să se bată, sub motiv că spada pe care o poartă la cingătoare nu-i aparține. Pare, deci, un vrednic descendent al lui Miles gloriosus. Adversarul său îl obligă să îngenuncheze pe pavaj. Frumoasa Sebastiana, amanta sa, după ce îi dă peste nas câteva bobârnace, se depărtează dispreţuitoare, la brațul învingătorului, jucându-și cu cochetărie evantaiul.

În *La carátula* (Masca) facem cunoștință cu un valet prostănac care a găsit pe drum o mască și care printr-o mistificare este adus să vadă în aceasta rămășița pământească a unui ermit desfigurat de bandiți. În ce fel va trebui să se ferească de ura și blestemele mortului? Valetul este făcut să creadă că va trebui să devină călugăr-cerșetor și să meargă – după o practică obișnuită pe atunci în Spania – din loc în loc, cu un clopoțel în mână, ca să cerșească pentru sufletele nevoiașe.

Subiectele celorlalte *pasos* sunt pe aceeași măsură. În *El convidado* (Invitația), la ușa lui Jáquima, licențiat în drept, se prezintă un străin, care pentru a se face invitat la masă pretinde că îi este compatriot și că îi leagă amintiri comune din copilărie. Dă fuga la un vecin, bacalaureatul Brazuelos, să facă rost de câțiva bani pentru a-și salva onoarea de amfitrion. Acesta însă – îmbrăcămintea peticită stă mărturie – se află în și mai mare lipsă. Până în cele din urmă cei doi vecini vor găsi un tertip ca să scape de musafirul nepoftit. Mofluz, acesta caută mijlocul să-și astâmpere foamea într-altă parte. Din această mică satiră, sprintenă și hazlie, reiese umilitoarea situație de mizerie a oamenilor de lege.

Cornudo y contento (Încornorat și fericit) reeditează povestea soțului înșelat, bătut și plutind în fericire.

Folosind material popular, cules prin observații directe asupra realității, Lope de Rueda inventează tipuri vii, plauzibile, mișcându-se pe scenă cu abilitate: bătrâni, gitane, negrese, medici, studenți leneși, curtezani ș.a. Nu se lasă prins de formule literare, de principii de școală, de mode artistice; înzestrat cu un simt sigur al faptului de teatru, urmărește ca mai presus de toate să creeze ritm și vivacitate scenă. S-a spus că opera stă mai prejos de reputația lui. Afirmația cuprinde o parte de adevăr, în măsura în care piesele lui Lope de Rueda, mai mult decât prin valoarea subiectelor, trăiau prin naturalețe, prin vioiciunea dialogului și prin pitorescul lor savuros.

Cervantes, în prologurile sale, ne descrie condițiile materiale ale scenei. Caracterizează spiritul general ce domnea în comediile lui Lope de Rueda și vorbește cu entuziasm despre virtuozitatea jocului acestui renumit actor. Aflăm din aceste descrieri că teatrul funcționa în condiții ingrate, sărăcăcioase. Toată zestrea unui autor de comedias, în acest timp, putea să încapă într-un sac: patru jachete de blană garnisite cu bucăți de piele aurită, patru bărbi, patru peruci și

patru bâte ciobănești. Comediile, în genere, erau doar niște egloge simple, având ca personaje doi păstori și o păstoriță. Construcția propriu-zisă a scenei se compunea din patru bănci pe care o așezau transversal mai multe scânduri. Nu existau personaje „ieșind din centrul pământului", nici „nori coborând din cer, purtând pe ei îngeri ori suflete". Cât despre decor, acesta consta din cuverturi vechi atârnând în fundul scenei, prinse cu frânghii.

În timpul lui Lope de Rueda, rolurile feminine erau încredințate actorilor tineri; spaniolii continuau să împărtășească prejudecata că femeile trebuie să stea acasă, nu să apară pe scenă.

Tot Cervantes ne spune, cu privire la meșteșugul actoricesc al lui Lope de Rueda, că acesta interpreta cu perfecțiune patru roluri principale: o negresă, un destrăbălat, un nătărău și un basc. Toate făceau deliciul publicului; de aici și popularitatea autorului-actor.

În istoria teatrului spaniol, Lope de Rueda ocupă un loc bine definit. I se atribuie și lui (alături de Torres Naharro) merite în inițierea de prologuri (*introitos*) și împărțirea actelor în jornadas. A creat un sistem dramatic pe care poporul spaniol și l-a însușit ca pe un factor important în viața lui sufletească și intelectuală. Începând cu Lope de Rueda, teatrul în Spania devine instituție națională.

6. Juan de Timoneda

Asupra acestui autor, istoricii literari spanioli se găsesc într-un anume dezacord. nu i se exagerează meritele istorice, când i se atribuie invenția entremésului? Există păreri care susțin că în această privință Timoneda n-a fost propriu-zis un pionier, ci a urmat drumuri deschise de doi înaintași: Andrés de Prado și Orozco.

Era un învățat, în care calitate a devenit editorul operelor lui Lope de Rueda. Mai târziu și-a propus să-i continue opera. A scris mult, în versuri și proză; câteva din cărțile sale s-au bucurat de prețuire și de popularitate. Totuși va denota în opera sa dramatică o inspirație mai personală; aceasta a și făcut pe Cervantes să precizeze: „Bătrânețea lui a triumfat asupra timpului". A trăit până în anul 1583.

Prima notorietate în teatru a dobândit-o prin piesa *Loes menecmos*, împrumutată în mod vizibil din Plaut. Găsim și alte împrumuturi: în *Cornelia* din Ariosto, în *Aurelia* din Torres Naharro, iar în *Auto de la oveja perdida* (Oaia pierdută) din Lope de Rueda. Cea mai cunoscută din comediile lui Timoneda – *Un ciego, un mozo y un pobre* (Un orb, un servitor și un sărac) – aduce pe scenă o situație asemănătoare cu cea din *Nouveau Pathelin*. Maurul, mergând cu două găini la târg, întâlnește un soldat, de care se lasă cu ușurință escrocat. Îi cere găinile, pretinzând că le ia pentru un preot, care i le va plăti; acestuia, între timp, îi spusese să maurul vrea să se spovedească. Nodul situației comice se întrezărește: ajunși față în față, preotul va refuza să achite ceva ce nu datorează, iar maurul va refuza să se spovedească.

Juan de Timoneda n-a dat teatrului spaniol o creație originală. Are însă un merit de seamă: erudiția nu i-a răpit vivacitatea; prin aceasta se așază în dramaturgia vremii deasupra multora dintre conaționalii săi.

7. Gerónimo Bermudez

Scriitorul contează în viața teatrului spaniol, prin străduința lui de a regenera tragedia. A trăit, probabil, între anii 1530 și 1599. Știm că a intrat în ordinul Dominicanilor și că a fost profesor de teologie la Universitatea din Salamanca. În concepția sa dramatică s-a condus după formele grecești, pe care a încercat să le adapteze. Și-a publicat opera dramatică sub un nume de împrumut: Antonio de Sylva.

În principala sa lucrare dramatică, *Ines de Castro*, e tributar în mare măsură portughezului Antonio Ferreira, care cu două decenii înainte compusese o tragedie asupra aceluiași argument istoric. Acțiunea e repartizată în două piese de câte cinci acte: *Nise lastimosa* (Nise nefericită) și *Nise laureada* (Nise încoronată). Precizăm că „Nise" reprezintă o anagramă a personajului Ines de Castro, a cărei istorie tragică este adusă pe scenă într-un amestec neobișnuit de realism, de extravaganță și de poezie.

Doña Ines de Castro y Valadares, frumoasa soție secretă a infantelui portughez Dom Pedro, este omorâtă de către Alvaro Gonsalvez, Pedro Coelho și Diego Lopez Pacheco din ordinul regelui Alfonso (*Nise lastimosa*). Infantele, devenit rege, trece la răzbunare. Pune să fie dezgropat cadavrul lui Ines, îl îmbracă în veșminte regale, celebrează căsătoria și apoi o încoronează ca pe o regină (*Nise laureada*).

Acțiunea e monotonă; intriga e condusă fără artă și meșteșug; caracterele personajelor se susțin cu greu și plutesc tot timpul într-o notă de neverosimilitate. Cele două piese prezintă și unele merite, dar nu în liniile lor mari, ci în detalii. Iată, de pildă, cuvintele nefericitei Ines, când cere regelui grațierea:

„Deci, stăpâne, nu vrei să-mi asculți rugămintea. Te mână pasiunea ori te stăpânește o eroare? O, prieteni, mă adresez acum vouă: vorbiți-i regelui pentru mine, luați-mă sub protecția voastră, cereți-i să aibă milă!... Dacă totuși ați putea s-o faceți, și nu m-ați salva, ar însemna că nu el, ci voi m-ați omorât. Este oare o atât de mare crimă de a iubi pe acela care te iubește? Mă întreb, stăpâne: dacă ții să plătești iubirea cu moartea, cu ce vei plăti atunci ura?"

Dom Pedro, după răzbunare, se adresează anturajului tulburat:

„Nu plângeți, copiii mei! Mângâiați-vă! Voi plânge eu pentru toți. Voi vărsa tot atâtea lacrimi cât sânge a fost scris ca ea să verse..."

8. Juan de la Cueva

În desfășurarea generală a dramaturgiei spaniole, Juan de la Cueva ocupă un loc caracteristic. A deschis lupta împotriva unor mode în creștere ale Renașterii, protestând împotriva respectului abstract și aproape superstițios față de subiectele grecești și latine, și cerând poeților aplecări mai marcate asupra unor teme din tradiția și istoria națională. Sub acest raport, cartea sa *El ejemplar poetico*, un fel de artă poetică inspirată din Horațiu, s-a bucurat în Spania multă vreme de autoritate.

Juan de la Cueva de la Garoza a trăit în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (1543–1610). Se trăgea dintr-o veche familie andaluză. A început să compună teatru încă de tânăr; totuși, operele sale dramatice apar ceva mai târziu, între anii 1584 și 1588.

A scris un mare număr de piese de teatru. Multe din ele au fost reprezentate la Sevilla, în grădina pe atunci celebră a Doñei Elvira, de către actori cunoscuți ai epocii. Cueva n-a urmat propriu-zis un sistem dramatic, dar s-a condus după câteva idei menite ca în totalitatea lor să alcătuiască o concepție de teatru. A redus numărul actelor la patru. Forma metrică este îmbogățită cu ritmuri noi. Împrumută teme din acele *romances* pe care spectatorii vremii le știau pe dinafară. De fapt, Cueva nu se mărginește să scoată în lumină posibilitățile dramatice cuprinse în cântecele și legendele eroico-populare – subiectul din *El cerco de Zamora* (Asediul Zamorei) – ci trece la subiecte mai ample, mai organizate, ca în *El saco de Roma*, în care dramatizează succesele militare repurtate de Carol Quintul în Italia, *Los siete infantes de Lara* (Cei șapte fii ai lui Lara), unde pune în acțiune aș-anumita ingenioasa *fábula de España*, ori în *El infamador* (Defăimătorul), unde libertinul Leucino reprezintă în germene tipul de mai târziu al lui Don Juan și unde găsim prefigurări de seamă ale viitoarei comedii de capă și spadă.

În genere, subiectele pieselor sunt confuze. Înlănțuirea episoadelor și gradarea acțiunii denotă stângăcie. Nu se respectă nici un fel de unitate. Autorul nu se întreabă dacă faptele aduse pe scenă sunt plauzibile sau nu. De fapt, arareori acțiunea creează situații dramatice; pe alocuri are aspecte de simplă cronică rimată. Situații și personaje obișnuite se amestecă cu altele mitologice, într-un amalgam lipsit de sens istoric și de adevăr psihologic. Astfel, în piesa *El infamador*, eroina Eliodora este protejată de Diana și persecutată de Venus, care vrea s-o lase pradă unui seducător. Miracolul prin care tânăra femeie este salvată de la dezonoare seamănă ca factură cu cele din piesele medievale.

Tonul înalt, pretențios, răpește personajelor simplitatea și autenticitatea. De fapt, aceasta nu ține numai de trăsăturile de caracter ale autorului, ci și de moda epocii, cu infiltrările ei în teatru. Altminteri nu s-ar explica de ce în epopeea sa, *La conquista de la Betica*, tonul este mai sobru și mai reținut decât în creația lui dramatică.

Ca teoretician, Cueva a avut intuiții remarcabile; ca autor s-a dovedit mai puțin fericit. Faptul e important, dar nu într-atâta încât să-i întunece meritul literar sau să micșoreze serviciile pe care inițiativele sale le-au adus teatrului spaniol.

9. Gil Vicente

Gil Vicente, marele scriitor portughez este o personalitate activă și complexă a teatrului iberic din secolul al XVI-lea. Diferite împrejurări ale vieții, și mai cu seamă o afinitate spirituală, i-au legat numele, deopotrivă, și de literatura spaniolă.

S-a născut la Lisabona în jurul anului 1470 și a murit la Evora în anul 1536. Mai întâi s-a îndreptat spre studii juridice, de drept civil. Cu timpul, însă, l-au

Absorbit predispozițiile și preocupările lui poetice. Ca gentilom, a trăit aproape de curtea regilor portughezi Manuel și Juan al III-lea, cărora le-a dedicat piese de teatru. În epoca aceea, curțile regale ale Castiliei și ale Portugaliei erau unite printr-o alianță de dublă căsătorie, ceea ce făcea ca regele portughez să se înconjoare de poeți și artiști din ambele țări.

Gil Vicente s-a făcut cunoscut printr-o piesă pastorală, *Auto pastoril del Nacimento*, compusă în limba spaniolă pentru Doña Maria, după ce aceasta a dat naștere viitorului rege Juan al III-lea. Regina, cucerită de arta și meșteșugul tânărului poet, i-a cerut să compună încă o piesă asupra nativității, pentru a fi reprezentată la curte în ziua de Crăciun. Succesul ei răsunător i-a dat lui Gil Vicente certitudinea vocației sale dramatice. Din devotament pentru protectoarea lui, care își păstra sentimentul limbii materne, poetul a compus în continuare o seamă de alte piese: *autos*, comedii și tragicomedii. Opera lui dramatică se compune din zece piese scrise în întregime în limba spaniolă, cincisprezece în spaniolă amestecată cu portugheză și șaptesprezece în portugheză pură.

Bătrânețea lui Gil Vicente are în ea o tristețe aparte. Curtea regală, după ce poetul o viață întreagă i-a închinat talentul lui dramatic, s-a arătat ingrată. Scriitorul pe vremuri atât de sărbătorit este lăsat aproape în mizerie, muritor de foame împreună cu familia sa. Într-o Lisabonă bântuită de ciumă, nimeni, în frunte cu „iluștrii ingrați", nu-i dă o mână de ajutor. Totuși, rămâne mai departe un generos. În 1531, un puternic cutremur transformă capitala în ruine. Gil Vicente, cu riscul vieții, se află în mijlocul populației sinistrate, dând ajutor răniților și încercând să calmeze spiritele.

Și-a compus următorul epitaf:

„În așteptarea marii judecăți / Zac în acest mormânt, / Și după viața mea frământată / Mă odihnesc. / Întreabă-mă cine am fost, / Uită-te bine la mine, / Pentru că am semănat cu tine, / Și soarta ta va fi întocmai ca aceasta a mea. / Și, pentru că tot aici vei ajunge, / Tu, care azi citești sfatul ce ți-l dau, / Ia-mă drept oglinda ta, / Privește-mă pe mine și privește-te pe tine!"

Între cele patruzeci și două de piese în versuri de la Gil Vicente putem deosebi: *autos*, egloge, farse, comedii și tragicomedii. Au fost strânse în volum abia în 1562, de către fiul său Luis Vicente. Volumul cuprindea cinci cărți, constituind – oarecum – și o clasificare a pieselor: autos, reunite sub titlul general *Obras de Devoçáo*, comedii, tragicomedii, farse, opere diverse.

Gil Vicente e primul poet dramatic portughez. A avut – după toate probabilitățile – două modele: pe Juan de Encina și pe francezul Jean Michel. Influența modelului spaniol predomină; simplitatea tonului și eleganța manierei stau mărturie. Recunoaștem o influență a lui Encina și în amestecul de pios și de profan, realizat cu artă și subtilitate.

Ca putere dramatică, Gil Vicente rămâne în urma altora, în speță lui Torres Naharro. Are fantezie, inventivitate, pe alocuri chiar îl întrece prin strălucirea prezentării; compune acțiuni facile; observația stăruie în limite convenționale.

Lirismul unora dintre poemele sale dramatice cuprinde frumuseți pe care spaniolii nu le atinseseră încă. Cât privește comediile, acestea sunt scurte, însuflețite, scânteind de vervă și de grație. În epoca lor s-au bucurat de un succes răsunător. Se spune că Erasm ar fi început să învețe portugheza pentru a le putea citi în original. În afară de meritele sale ca poet dramatic, Gil Vicente s-a afirmat și în muzica vremii; compunea singur muzica menită să-i însoțească și să-i întregească piesele.

În Portugalia, începând cu piesele mai grave – reprezentate în fața reginei-mame la mănăstirea Enxobregas – și terminând cu farsele devenite spectacole publice, teatrul lui Gil Vicente a deținut scena. În unele roluri apărea el însuși ca interpret principal; cât despre rolurile feminine, multe dintre ele erau jucate de către fiica sa Paula, despre care se spune că era una din cele mai frumoase și mai inteligente femei ale epocii. Nu știm dacă piesele portugheze ale lui Gil Vicente s-au reprezentat și în Spania; s-a dovedit încă că mai târziu atât Lope de Vega cât și Calderón s-au inspirat din ele.

Notorietatea lui Gil Vicente se sprijină, mai cu seamă, pe piesele scrise în portugheză, limba lui natală. Acestea i-au adus reputația de „Plaut lusitanian"; e o reputație pe care veacurile i-au păstrat-o, înscriind-o ca atare în istoria dramaturgiei iberice și a dramaturgiei universale.

Obras de Devoçáo (Opere de devoțiune). E vorba de *autos* cu subiecte religioase, unele scrise în spaniolă, altele în portugheză. Au asemănări, atât ca factură cât și ca semnificație dramatică, cu miracolele și misterele franceze. Multe din ele erau reprezentate în biserici, pentru publicul obișnuit de credincioși; celelalte s-au jucat în fața unui public restrâns, fie la palatul regal, fie la universități, fie în casele unor mari seniori.

Subiectele sunt naive. În genere, constau din împletiri rudimentare de elemente biblice cu situații profane. Intenția catehetică este realizată prin personaje alegorice, întruchipând virtuți sau categorii morale: sărăcia, umilința, credința, prudența ș.a. Personajele biblice și personajele contemporane se confundă: întrebuințează același vocabular și același stil; de obicei stilul nobilitar, de curte.

Să ne oprim, ca întrunind în el caracteristici ale tuturor pieselor din această categorie, la *Auto da barca do Inferno* (Barca Infernului). Face parte dintr-o trilogie având ca temă trinitatea din *Divina Comedie*: Infernul, Purgatoriul și Paradisul.

Scena se deschide prin apariția Diavolului, ca luntraș al Infernului. Îndemnurile lui răsună insistent, cu ironie crudă: „...În barcă, suiți în barcă! E o zi frumoasă și vom călători pe o mare minunată. Grăbiți-vă, dacă vreți să mai găsiți loc! E timpul să plecăm!..."

Lângă barca Diavolului alunecă o altă barcă, a Paradisului, condusă de un Înger. Nobilul o cheamă, insistent, cu gândul să se urce în ea. Invocă și calitatea sa de nobil, pentru a avea mai multă trecere. Îngerul, însă, îl refuză: „Această barcă nu e pentru tirani". Și ironia slujitorului ceresc continuă: „Suiți-vă în cealaltă! Acolo, și voi și senioria voastră vă veți afla mai în voie. Și pentru că ați disprețuit pe cei mici, făceți-vă cu atât mai mic cu cât ați ținut să păreți mai mare!..."

Diavolul continuă să grăbească îmbarcarea. Seniorul mai cere un răgaz. Ar vrea să se reîntoarcă numai pentru puțină vreme pe pământ, pentru a-și consola soția, despre care pretinde c-a lăsat-o în disperare. Disprețuitor, Diavolul îi răspunde cu un ton sarcastic: „Nu-ți mai face atât grijă!. În vreme ce mureai, nevasta ta se zbenguia cu un altul, și mai neisprăvit decât tine..." până la sfârșit, neavând încotro, nobilul va trebui să se îmbarce.

Jocul se repetă de câteva ori, cu personaje diferite: un cămătar, căruia Îngerul îi răspunde: „De acum buzunarele îți sunt ușoare, dar nu și inima"; un cerșetor idiot; un cizmar, speculant cu săracii, care zadarnic va invoca la câte slujbe religioase a luat parte și câte pomeni a făcut; un călugăr, mulțumit de sine, care nu înțelege de ce dacă a iubit-o pe frumoasa Francesca, soția altuia, trebuie să piară în flăcările infernului; Señora Brizida, bătrână intermediară, în ale cărei bagaje putem număra trei saci cu minciuni, cinci cu șiretlicuri și hoții și încă mulți alții, foarte grei, încărcați cu fetele pe care le-a vândut... Nu înțelege de ce o asemenea încărcătură să nu-i dea dreptul de a traversa fluviul Morților în barca Gloriei. Iat-o, implorând:

„...Înger al lui Dumnezeu, trandafirul meu, te implor, căzându-ți în genunchi. Sunt Brizida, femeia prețuită de atâția, care am crescut fete tinere, făcându-le educația pentru canonicii cei mari. Făptură scumpă, trece-mi peste râu bănuții, dulcii mei ochi de perle fine! Sunt catehizată, sunt inițiată, fac opere sfinte. Nici sfânta Ursula n-a convertit atâtea fecioare ca mine..."

Rând pe rând, barca Diavolului se completează: un evreu, un judecător, un procuror (aceștia se regăsesc ca vechi prieteni cu Brizida) și un hoț spânzurat.

Cea de a doua piesă din trilogie, *Auto da barca do Purgatorio* (Barca Purgatoriului), constituie, de fapt, o variațiune pe tema inițială. Apar aceleași personaje: Îngerul, Diavolul, pasagerii. Dar interesul dramatic scade; întâi din cauză că se repetă aceleași procedee și apoi pentru că peripețiile purgatoriului sunt mai puțin expresive decât acelea ale infernului. Psihologia și caracteristicile damnaților par șterse, nedefinite: un țăran care se plânge de munca pământului („...cum să fiu în același timp și plugar și păcătos, când n-ai răgaz, nu să păcătuiești, dar nici măcar să-ți ștergi broboanele de sudoare de pe frunte?!"), o femeie care a pus apă în lapte și și-a vândut produsele la piață pe prețuri prea mari, un jucător ș.a.

În cea de a treia parte a trilogie, *Auto da barca de Gloria* (Barca Gloriei), asistăm la un dialog viu între Diavol și Moarte. Cel dintâi întreabă: „De ce seceri atâția oameni săraci, neînsemnați, și cruți pe cei bogați?" Moartea îi răspunde: „N-avea grijă, sunt și aceștia din carne și oase, așa că-mi aparțin deopotrivă. Până la sfârșit, vei vedea, nu-mi va scăpa nici unul, de la conte până la papă!..."

În genere, acțiunea reeditează pe cea din prima parte. Auzim vorbindu-se de infern mai mult decât de paradis. Sunt puse în cauză, mai cu seamă, personaje importante din lumea seniorială și ecleziastică. Când un conte va încerca să facă paradă cu devoțiunea lui, Diavolul îi răspunde scurt, justiționar: „Vă cunosc viața. Întotdeauna ați fost orgolios, ușuratic și aspru cu cei sărmani. Deci, îmi aparțineți;

nu veți putea pătrunde în paradis!" Ducele nu e mai norocos; i se amintește cum pe pământ a iubit aurul, din care cauză cu greu ar mai putea fi absolvit. Urmează un rege și un împărat; și acestora li se amintește cum dragostea vanitoasă de glorie i-a pierdut. Episcopul, arhiepiscopul și cardinalul găsesc calea la fel de închisă. Acestuia din urmă i se precizează: „E bine ca Excelența Voastră să meargă în infern și să-și găsească acolo semenii, aducându-și aminte cum mureau de ambiția de a ajunge papă". În ce privește pe papa, răpit de moarte tocmai când se credea mai nemuritor, e primit de Diavol în mod special, cu preveniri ascunzând în ele cruzime și perfidie: „...Fiți binevenit, Sfinte părinte, Beatisimă Majestate! Veți veni acum cu mine, despuiat de sacra voastră mitră, să sărutați picioarele lui Lucifer!..."

Totuși, sfârșitul nu mai e implacabil ca în *Barca Infernului*. Papa, împăratul, regele, ducele și contele vor cădea cu pocăință în genunchi, cerând și apoi obținând iertare.

De ce, oare, Gil Vicente a consimțit ca epilogul să fie concesiv și convențional? Explicația e simplă. Piesa se reprezenta înaintea curții; aceasta n-ar fi acceptat ca damnațiunea să meargă până la sfârșit, fără să se dea înalților spectatori și o satisfacție măgulitoare. Avea de-a face, oarecum, cu o situație analogă celei din Tartuffe; și Molière, renunțând la finalul cerut de mersul firesc al acțiunii, va recurge la unul convențional, util însă pentru a trece piesa prin rigorile cenzurii, făcând-o reprezentabilă în fața regelui.

Deducem că Gil Vicente nu avea numai criterii ale vieții de curte, unde am văzut că era prețuit, ci simțea mai ales pulsațiile vieții din afară, ale străzii și ale piețelor publice. Faptul, în diferite proporții, se va repeta și în alte opere dramatice.

În creația de teatru a lui Gil Vicente, farsele (*farças*) reprezintă o latură minoră. Erau compuse în genul eglogelor, pentru a fi pe placul curții și în nota modei pastorale. Și sub raport literar, și ca valoare dramatică, sunt sub nivelul operelor de devoțiune.

Farsa Inês Pereira, pentru care se spune că poetul avea o aplecare specială, urmează linia morală a unui cunoscut proverb portughez: „Mai bine un măgar care să mă poarte pe spinare decât un cal care să mă arunce la pământ" (*mais quero asno que me leve que cavalho que me derrube*). Inês, o tânără țărăncuță, se revoltă că trebuie să rămână acasă ca să facă treabă, în vreme ce mama sa se duce la biserică. Îi declară acesteia că vrea să se mărite; devenind liberă prin măritiș, va putea să se plimbe cât va voi și să danseze cât o să-i placă. Refuză pe tânărul fermier Pedro Marqués, un om vrednic și de ispravă, pe motiv că n-ar fi destul de șlefuit. În schimb, acceptă cu orgoliu și fericire pe scutierul unui mare senior, pe care i-l propuseseră doi intermediari de meserie, patroni la Lisabona ai unei agenții matrimoniale. Inês e încântată de manierele pretendentului său, de cuvintele lui meșteșugite și de darurile lui în mătăsuri și lucruri de podoabă; la rândul său, scutierul îi mărturisește că a găsit în ea făptura visurilor sale, trandafirul cel mai proaspăt al vieții. Când acesta îi mai cântă și o romanță spaniolă la modă, tânăra fată se simte desăvârșit cucerită.

Dar, îndată după nuntă, Inês se trezește la realitate. Scutierul, gelos la culme, o închide în casă, interzicându-i să schimbe cu cineva vreo vorbă sau să meargă neînsoțită, fie și la biserică. În plus, este și plin de orgoliu, neadmițând ca vreodată să fie contrazis.

Vine timpul ca scutierul să plece, însoțindu-și seniorul la război. Inês imploră cerul s-o facă văduvă, jurând că într-o asemenea eventualitate va ți să-și ordoneze într-altfel viața. S-ar spune că rugămintea i-a fost ascultată: scutierul cade ucis într-o luptă cu maurii. Fermierul Pedro Marqués, vechiul candidat refuzat, reapare. Jignirea pe care a suferit-o și tristețea ce i-a urmat nu i-au stins în suflet vechea lui iubire. De astă dată, Inês nu-l va mai refuza, ci îi va întinde cu prietenie amândouă mâinile. Nu se mai gândește ca înainte la plimbări, la cântece și joc, ci e fericită la gândul că va trăi lângă un om care s-o iubească și să-i dea liniște.

O velho da horta (Bătrânul din livadă) pune în dialog de comedie textul unei povestiri medievale (*fabliau*). Branca Gil, o veche intermediară, expertă în negoț de galanterii, propune unui bătrân ridicol, stăpânul unei livezi, să-i cucerească grațiile unei fete tinere, de care acesta se îndrăgostise. Bătrânul se lasă escrocat, pentru ca în cele din urmă să afle că fata, spre care crezuse că merseseră toți banii și toate darurile cerute de intermediară, era onestitatea personificată.

Piesa e lipsită de complicație dramatică. Ea urmărește însă o linie morală, și faptul e cu atât mai semnificativ cu cât personaje dubioase ca Branca Gil, așa-numite *alcoviteiras*, abundau în epoca aceea în viața libertină și decadentă a capitalei portugheze. Poetul îndreaptă o seamă de săgeți satirice și împotriva bisericii. Aflăm, într-unul din momentele cele mai vii ale comediei, cum se promit daruri și slujbe speciale în onoarea unor sfinți – „gloriosul" sfânt Martin, „frumoasa" sfânta Ioana de Mandosa, sfânta Margareta de Suze, sfânta Maria d'Ataida – dacă vor ajuta să se pervertească simțirea tinerei fete și să fie aruncată în brațele bătrânului.

Principala intenție satirică a lui Gil Vicente s-a îndreptat împotriva călugărilor. Ne oprim, ca ilustrare, la farsa *As fadas* (Ursitoarele). Personajele sunt Diavolul, o vrăjitoare, doi călugări și trei ursitoare. Vrăjitoarea, împotriva căreia s-a deschis acțiune judiciară, își pledează singură cauza în fața regelui și a reginei. Refuză să admită că în acțiunile ei ar exista ceva rău. Dimpotrivă! În măsura în care pot aduce calm sufletesc și curaj celor în deznădejde sau pradă pornirilor pasionale, vrăjitoriile sale ar trebui puse în rândul „faptelor pioase". Ca dovadă a inocenței sale cere suveranilor permisiunea să invoce pe Diavol. Acesta își face neîntârziat apariția. Vrăjitoarea îl trimite să-i aducă din Insulele-Pierdute trei ursitoare bune, care să dea cauțiune de nevinovăția ei. Însă, în loc de trei ursitoare, Diavolul aduce trei călugări din infern, pedepsiți la chinuri perpetue pentru că în viață predicaseră fals, le plăcuseră femeile, merseseră din petreceri în petreceri și se lăsaseră cu trup și suflet în voia unor vicii infamante. Sfârșitul farsei e convențional. Vrăjitoarea îi concediază pe cei trei călugări, după ce mai întâi invitase pe frate-le-predicator să vorbească despre iubire. În scena finală asistăm la o defilare veselă de personaje mitologice și alegorice: Jupiter, Venusa, Cupidon, Soarele, Luna ș.a.

Fabulația din farsele lui Gil Vicente se reduce adesea la câteva scene, putând fi reprezentate fără aparatură scenică într-un salon, în decurs de cel mult o oră. În partea de divertisment, cântecul și dansul sunt larg folosite. Câștigau mult prin versurile lor elegante și grațioase, compuse într-o limbă veche, a cărei naivitate le dădea un farmec deosebit.

Piesele lui Gil Vicente n-au căpătat universalitate; cu toate acestea, au contribuit în măsură apreciabilă la constituirea teatrului spaniol și portughez. Ca formă, se aseamănă cu piesele contemporane ale spaniolilor Juan del Encina, Torres Naharro și Lope de Rueda. Ca fond, reprezintă o satiră a moravurilor portugheze, cu referire specială la cele ecleziastice. Tendința apare și la alți scriitori, anteriori sau contemporani; Gil Vicente îi întrece însă în ceea ce privește fondul poetic, precizia și vivacitatea satirică. În felul pitoresc și spiritual în care schițează portretele personajelor sale, unii comentatori îi găsesc asemănări cu Rabelais. Dacă nu s-ar fi mărginit să compună doar pentru curte, ci ar fi căutat apropieri mai esențiale de viața populară, cu pulsațiile și realitățile ei autentice, viziunea lui dramatică nu s-ar fi oprit desigur la simple schițări, ci ar fi putut să cuprindă o vastă frescă de moravuri și caractere.

10. Luis de Camões

Cel mai de seamă poet portughez, Luis de Camões (1524–1580), autorul *Lusiadelor*, s-a manifestat și ca dramaturg, urmând în mod vizibil exemplele date de Tasso și Ariosto.

Amfitrion, comedie în cinci acte, scrisă în versuri, este o operă de tinerețe plină de stângăcii și de situații artificiale. În comparație cu alți autori care au tradus ori s-au inspirat din comedia cu același nume a lui Plaut – Villalobos în Spania, Dolce în Italia, Dryden în Anglia, Rotrou ți Molière în Franța, Kleist în Germania – încercarea lui Camões rămâne minoră.

Auto de el rei Seleuco (Regele Seleucus), de asemenea în versuri, are un singur act. Presupunem, după indicația autorului, că reprezentația era urmată de cântece și dansuri, că a fost compusă pentru o serbare publică. Subiectul reia o temă cunoscută. Antiochus Soter se îndrăgostește cu violență de Stratonice, frumoasa fiică a lui Demetrius Poliorcet. Prin căsătoria cu Seleucus Nicator, regele Siriei, devine mama vitregă a tânărului. Îndrăgostitul cade bolnav de moarte. medicul Erosistrate îi comunică regelui adevărul: boala care duce pe fiul său în mormânt este iubirea năprasnică pentru o femeie. Regele imploră să i se salveze fiul, fie și respectându-i-se dragostea. Medicul, atunci, comunică regelui și celălalt adevăr: singurul om în stare să-l salveze este tatăl însuși, întrucât făptura iubită este Stratonice.

Piesa nu prezintă interes dramatic. În schimb, este însoțită de un prolog conceput în gen de farsă, în care intervențiile satirice se îmbină într-un mod viu, sugestiv, cu observații privitoare la meșteșugul poeților ori al actorilor.

Asistăm la agitația unui impresar de spectacole, înainte de a pune pe picioare o reprezentație. Câțiva spectatori se plâng că piesa n-ar fi destul de nouă; drept răspuns, impresarul îi invită să se ducă la farmacistul de peste drum, unde vor putea să afle toate noutățile posibile... Seniorul Ambrosio, în așteptarea partidei lui de cărți, își trece timpul scobindu-se între dinți și asistând la reprezentarea unei auto. E un spectator dificil... Piesa l-a predispus la somn, mai rău chiar decât o predică bisericească... Zadarnic impresarul încearcă să apere piesa, ca și reputația sa proprie: „Mi-a fost vândută ca bună"; „dar este o piesă cu reputație bine stabilită" etc. Personajul gracioso e pus să rostească replici ironice la adresa moravurilor ecleziastice: „Al cui fiu ești?" – „Al unchiului meu." – „Cum așa?" – „Da, pentru că tatăl meu a fost ecleziastic, și știm că un ecleziastic se adresează copiilor lui numindu-i pe toți nepoți..." Același personaj e folosit pentru aluzii sarcastice privind operele unor poeți ai vremii, încărcate de afectări și imagini căutate (*agudézas*).

Cea de a treia piesă, *Filodemo*, este o comedie romanescă, în gen de pastorală, compusă după gustul spaniol al timpului, influențat la rândul său de moda italiană. Subiectul se împletește din situații baroce, în genere neverosimile. Cheia acțiunii ne este comunicată în prolog. Dintr-o căsătorie neautorizată între un hidalgo portughez și fiica regelui din Danemarca s-au născut doi copii, Filodemo și Florimena, care vor fi crescuți ca orfani în casa unui țăran milos din Castilia. Băiatul va deveni un meșter neîntrecut al cântecului, iar fata o păstoriță cuminte, plină de farmec și suavitate. După lungi peripeții, prin coincidențe posibile numai în acest gen de drame, cei doi frați orfani se vor îndrăgosti de alți doi frați, care de fapt sunt verii lor. Se petrec recunoașterile de rigoare, pentru ca după aceasta cele două perechi de tineri să se poată căsători și trăi într-o fericire regăsită.

Pasaje în proză alternează cu pasaje în versuri. Autorul urmează în aceasta o ordine interioară: proza pentru acțiuni și zugrăviri de detalii, poezia pentru sentimente și nuanțe ale simțirii. Fabulația artificială și excesul de imagini ori procedee de convenție au dăunat piesei. Nu e mai puțin adevărat, însă, că găsim în ea transparențe poetice și ingeniozități de formulare, toate într-o deplină unitate de culoare și de stil, ca într-un costum autentic de epocă.

Creația de teatru a lui Camões, în raport cu opera lui epică, pare minimă. Puse alături de *Lusiade*, comediile amintite se șterg. Camões nu are nici patosul și nici știința teatrului Comicul său rămâne departe de legile construcției dramatice: observare de fapte, veracitatea acțiunii, înlănțuiri de situații, zugrăviri de caractere. Dialogurile, totuși, au eleganță; creează o atmosferă galantă; strecoară insinuări ingenioase; izbutesc ca prin jocuri de cuvinte să dea curs unor aluzii și echivocuri fine. Autorul comunică cu publicul său; cei doi factori se înțeleg, se sprijină reciproc. E un teatru de epocă, nu unul de cristalizări și caractere general-umane.

11. Alți reprezentanți ai școlii portugheze: Sá de Miranda și Antonio Ferreira

Francisco de Sá de Miranda (1485–1558), considerat în genere ca un legislator al Parnasului portughez, și Antonio Ferreira (1528–1569), poet național reputat prin apărarea limbii portugheze împotriva modei latine sau spaniole, sunt în dramaturgia portugheză a vremii reprezentanții principali ai școlii erudite.

De la Sá de Miranda au rămas două comedii, compuse după o lungă călătorie în Spania și în Italia, ambele urmărind un plan bine definit: să introducă în teatrul portughez cultul antichității, după modelul italian dat de Trissino și de adepții comediei latine. În raport cu vastitatea operei sale poetice, aceste două comedii par neglijabile; sunt însă semnificative, prin înțelesul lor de manifest și prin demonstrația lor programatică. Încercarea e cu atât mai meritorie cu cât autorul a trebuit s-o impună peste rezerva, indiferența sau cel mult respectul rece, neentuziast, din partea publicului.

Comediile lui Antonio Ferreira prezintă perfecționări evidente. Autorul nu se mai pierde în episoade facile de intrigă, ci subordonează toate momentele acțiunii unei idei fundamentale. Aceasta l-a obligat să se aplece mai cu grijă asupra personajelor, întreprinzând astfel un studiu atent al trăsăturilor și reacțiunilor lor specifice. Se fac pași evidenți înspre comedia de caracter. Sub acest raport, Antonio Ferreira se definește în dramaturgia portugheză ca un pionier.

Principala lui comedie, *O cioso* (Gelosul), zugrăvește o pasiune cu trăsături ridicole, frecventă în mediul indigen.

Julio este un gelos sălbatic, dar nu din iubire, ci din orgoliu și dintr-un sentiment al importanței. Își ține soția sub lacăt, supraveghindu-i orice mișcare, neîngăduindu-i nici cea mai mică libertate. Totodată, se simte atras de curtezana Faustina, de la care prin intermediul guvernantei Clarita obține promisiunea unei nopți de intimitate, bineînțeles în schimbul unei bijuterii de preț. Surprins de amantul real al curtezanei, Julio e nevoit să fugă, tocmai în momentul când se credea mai aproape de ținta dorințelor sale. În același timp, acasă la el, se petrece o scenă neașteptată. Bernardo, un vechi îndrăgostit, care încă nu încetase de a o iubi pe Livia, fusese introdus de îngrijitoarea Bronia în camera acesteia. Cei doi îndrăgostiți își evocă emoționați suferințele și sentimentele lor trecute, când deodată află de întoarcerea soțului mofluz. Dar Bronia e destul de abilă ca să salveze situația: prefăcându-se că nu-și recunoaște stăpânul, îi dă lui Bernardo răgazul necesar pentru a dispărea în umbră.

Lipsurile comediei provin din moda vremii: subiect aproape calchiat după italieni, monologuri excesive, momente importante din desfășurarea acțiunii petrecute în culise și prezentate publicului prin relatări reci de către un personaj convențional, reflecții ale autorului atribuite personajelor ș.a.

Remarcăm progrese sensibile în ce privește analiza caracterelor și organizarea compoziției dramatice. Acțiunea principală se desfășoară liniar, fără a mai fi

paralizată de acțiuni secundare. Dragostea dintre tânărul Octavio și curtezana Faustina, departe de a însemna un episod superfluu și de a introduce în economia piesei o acțiune secundară, are de scop să pună și mai în lumină gelozia tiranică și ridicolă a personajului principal.

În primele patru acte, gelozia lui Julio este zugrăvită cu adevăr și măiestrie. Personajul, deformat sufletește de viciul său, nu mai distinge între bine și rău, între ce se îngăduie sau nu se îngăduie. Eșecul îi răpește orice judecată: e hotărât ca a doua zi să-și ucidă soția și să dea foc casei. În ultimul act, autorul adoptă o soluție de compromis. Julio, ca printr-o revelație, își dă seama că a greșit și recunoaște că din cauza lui soția sa a fost o martiră. Îi redă în mod neașteptat libertatea pe care ani în șir i-a furat-o, urmând ca de acum înainte să i se închine ca unei stăpâne adevărate a casei.

Și mai bine – am putea spune – e studiat caracterul Faustinei. Aceasta nu pune nici un scrupul, nici o reținere, în a primi tot felul de daruri, indiferent de la cine i-ar veni. Dintre toți cei care roiesc în jurul său, nu ține să fie iubită decât de Orlando. Pe toți ceilalți ar fi gata să-i chinuiască oricât, fără ca pentru aceasta să simtă vreo remușcare; de la Orlando, însă, e în stare să accepte orice nebunie, orice capriciu, orice umilire. Nu crede în lacrimi și în cuvinte de dragoste; găsește că e natural ca altora să le facă oricâte declarații false, dar n-ar admite ca și ei să i se facă vreuna.

Există și alte personaje la fel de bine conturate. Octavio, tip de îndrăgostit profitor, se complace în situații tulburi: aprobă luxul Faustinei, fără să se întrebe de unde provine și cine îl plătește. Clarita, camerista Faustinei, cunoaște bine regulile și mijloacele meseriei de intermediară: îl învață pe Octavio că darurile primite de Faustina sunt în fond niște bagatele; știe să-și liniștească stăpâna, când aceasta se întreabă dacă atâtea infidelități lăturalnice n-ar putea să jignească sentimentul pentru Octavio. Când Faustina află cu dezamăgire că însuși Octavio este acela care, pentru un interes personal, a mijlocit întâlnirea ei nocturnă cu Julio, Clarita știe s-o consoleze cu o dulce asprime: „Scumpă Faustina, așa e situația; trebuie să înveți și pe speze proprii ceea ce n-ai vrea să înveți decât pe socoteala altuia!"

Celelalte comedii ale lui Ferreira sunt mai puțin semnificative. *Bristo*, reprezentată întâia oară de către studenții Universității din Coimbra, cuprinde o intrigă banală țesută în jurul unei tinere fete, Camilia. Intriga este mai mult un pretext, prin care este pus în lumină personajul central Bristo, intermediar de plăceri amoroase.

Acesta se prezintă singur, la începutul piesei:

„Un talent valorează mai mult decât un regat. În vreme ce s-ar putea ca soarta să-ți răpească acest regat, talentul e al tău și-l poți purta mereu cu tine, în orice țară te-ai afla. Mă îndeletnicesc cu cea mai fericită meserie din lume; îmi dă, după plac, și adăpost și îmbrăcăminte. Colind pământul ca țiganii nomazi; în orice târg aș poposi, în mai puțin de două zile nu rămâne om care să nu mă cunoască. Prima mea grijă, când ajung undeva, e să aflu care sunt femeile drăguțe și generoase, și care sunt cavalerii dispuși să se prindă și să cheltuiască. Râd și glumesc, mai ales

cu femeile; sunt primit bine peste tot; celor bătrâne le spun «domnișoară»; celor tinere mă adresez cu «copilul meu»; pe cele frumoase le numesc «îngerii mei»; cât despre bărbații tineri, tuturor le spun că sunt încântători..."

Inês de Castro este piesa lui Ferreira pe care portughezii i-au aplaudat-o cu deosebire. Stilul ei eroic, amplitudinea perioadei, vigoarea caracterelor, simplitatea generală a tratării și prezența corului în momentele-cheie ale acțiunii ne pun în față o încercare evidentă de reînviere a teatrului grec.

Teatrul erudit început de Sá de Miranda și Antonio Ferreira s-a izbit de ostilitatea autorităților civile și ecleziastice, temătoare ca dezvoltarea lui să nu pericliteze strălucirea programelor dramatice din cadrul sărbătorilor Corpus Domini. În schimb, aceste autorități au sprijinit alte două categorii de producții dramatice, considerate ca mai aproape de interesele și punctele lor de vedere: așa-numitele comedii magice, piese cu subiecte religioase, cărora pentru captarea publicului li se adăugau mașini, balet și cântece, precum și piese religioase propriu-zise, în genul vechilor miracole și mistere, reprezentate în latinește de către iezuiți în colegiile acestora. Nici primele și nici celelalte nu au dispus de tăria necesară pentru a pune pe picioare un teatru creștin, apt să contracareze acțiunea celui laic. Preocuparea lor excesivă de spectaculozitate, cu sute de personaje și cu punerea în mișcare a unui vast aparat scenic, mai mult le-a dăunat, împingând valoarea literară a textelor în umbră; de aici și diminuarea fondului, cu implicații privind observarea și zugrăvirea vieții.

Curând, teatrul portughez va înceta de a mai reprezenta o poziție proprie; o dată cu intrarea țării sub dominație străină va trebui să accepte repertoriul spaniol și, prin trecerea anilor, să se confunde în acesta.

12. Perspective

Am trecut în revistă principalele manifestări ale teatrului iberic din secolul al XVI-lea, înainte de intrarea în scenă a marilor maeștri: Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina și Caldéron.

Cronologic, ne aflăm în plină Renaștere. Ca stare de fapt, întâlnim încă supraviețuiri medievale. Ideea de predicație creștină prin teatru, în bună parte învechită și compromisă, încearcă să-și prelungească existența. Repertoriul satiric pune în cauză fapte din sfera bisericii; cele mai multe din acestea se îndreaptă împotriva abuzurilor ecleziastice, nu și împotriva dogmelor sau împotriva religiozității ca atare. Nota satirică îmbrățișează adesea și situații din sfera curții regale sau a curților senioriale. Suntem totuși departe de un liberalism propriu-zis al gândirii; instituțiile feudale, cu mentalitatea lor intolerantă, se află încă în ființă. Autorii dramatici presimt o regenerare; deocamdată, însă, nu au curajul de a merge cu hotărâre în direcția ei. Pe de o parte, acești autori ar înclina spre constituirea unui teatru național, cu o tematică mai vie, luată din istoria patriei și din observarea realităților sociale ale țării; pe de altă parte, sunt ținuți să subscrie încă o seamă de

servituți legate de tradiția dramei religioase. Laicizarea teatrului a început, dar pentru moment cu manifestări timide. Semnele Renașterii se văd, există, își cer drepturi la viață; nu se poate vorbi de o adevărată ofensivă, ci doar de încercări sporadice, inegale. Până acum, autorii amintiți n-au avut curajul să elimine cu totul personajele biblice, alegoriile scolastice sau temele de predicație creștină. Apar pe alocuri personaje mitologice, dar mai mult cu caracter decorativ. Nu avem încă de-a face cu o inspirație pe de-a-ntregul iberică; eclectismul ei denotă un fenomen de pregătire, nu și unul de cristalizare.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL XXII

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (III)

CERVANTES

1. Viața

Miguel de Cervantes Saavedra, autorul celebrului Don Quijote, a avut o viață zbuciumată, demnă de a alcătui materia unui roman.

S-a născut la Alcalá de Henares, se crede în ziua de 9 octombrie 1547, ca al doilea fiu al lui Rodrigo de Cervantes Saavedra și al Leonorei de Cortinas. Tatăl, descendent dintr-o familie nobilă sărăcită, practica în mod mediocru profesiunea de chirurg. Despre mamă nu știm aproape nimic; asupra ei, fiul va păstra întotdeauna o tăcere semnificativă. Și-a făcut primele studii în orașul natal. A urmat un seminar iezuit la Sevilla (1564), continuându-și studiile la profesorul Juan López de Hoyos la Madrid. Se bănuiește că ar fi petrecut doi ani și la Universitatea din Salamanca, dar mai mult ca auditor, trăind din micile acte de caritate ce se făceau studenților săraci.

E muncit încă de timpuriu de ambiții literare. După câteva peregrinări într-un serviciu neinteresant pe lângă cardinalul Giulio de Acquaviva, nunțiul papal, se înrolează într-un regiment de infanterie de subcomanda lui Marc Antonio Colonna. În 1571, în cursul bătăliei navale de la Lepanto, Cervantes primește două gloanțe în piept și-și pierde mâna stângă. Va rosti, nu fără orgoliu: „Mi-am pierdut mâna stângă, spre mai marea glorie a celei drepte". Ia parte cu bravură și la alte lupte: Navarino, Corfu, Tunis, Goletta.

În ziua de 26 septembrie 1575, corabia cu care se întorcea în Spania este atacată de galioanele renegatului Dali-Mami. Dus la Alger, va suferi acolo o captivitate de cinci ani. După eliberare îl regăsim la Madrid, în 1580; rămâne definitiv în Spania, destinându-se literaturii.

Din ceea ce compusese la Alger, în perioada captivității, ni s-au păstrat doar câteva sonete și terține. Un timp, Cervantes se lasă cucerit de moda pastoralelor, pe care o inițiaseră Montemayor, Gil Polo, Montalvo ș.a. Romanul *La Galatea*, pe care aparent îl dedică unui fiu al generalului de Bazan, îl scrie în realitate cu gândul la viitoarea sa soție, Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano. Din punct de vedere financiar, *La Galatea* îi aduce o decepție. Cervantes se îndreaptă spre teatru, cu nădejdea că acesta ar putea să-i asigure existența. În sinea sa, Cervantes își atribuie geniu dramatic. Compune cu ușurință numeroase comedii, farse și entremeses, reprezentate, de asemenea, fără succes material.

Constrâns de necesități, Cervantes acceptă un post în serviciul de aprovizionare al marinei, la Sevilla, pe care îl ocupă din 1588 până în 1592. E pe punctul de a pleca în Indii, socotite pe atunci „refugiul și salvarea disperaților din Spania"; rămâne totuși în țară, primind o atribuție de consilier la *Contaduría mayor*. Cervantes continuă să se zbată în lipsuri; suferă și alte dezamăgiri, inclusiv închisoare la Sevilla, sub acuzația de nereguli în scripte. Revine la literatură. Timp de șapte-opt ani i se pierde urma. Îl regăsim în 1604, când publicarea primei părți din *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* îl face notoriu. Celebritatea, însă, nu-i aduce și rezolvări materiale. Solicită protecții senioriale, dar nu obține decât promisiuni vagi. Obosit sufletește, intră într-o congregație religioasă. Totuși, vocația poetică îi este mai puternică decât oricând. În 1613 apar cele douăsprezece *Novelas exemplares* (Nuvele exemplare), în care fantezia, umorul, spiritul de observație și experiența vieții se întâlnesc în admirabile povestiri. Un an mai târziu, în 1614, dă la iveală *El viaje del Parnaso* (Călătoria spre Parnas), o galerie de portrete literare ale secolului, prezentate în formă alegorică. Este și perioada în care revenind la teatru, publică *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (Opt comedii și opt intermedii noi). Continuă să lucreze la partea a doua din Don Quijote, grăbind apariția ei în urma scrisorii apocrife apărută la Tarragona, în 1614, sub numele lui Alonso Fernández de Avellaneda. Ultimul său roman, *Persiles y Sigismunda*, va apare postum, în 1617.

Deși celebru, Cervantes poartă în sufletul său amărăciuni cumplite. Luptă cu sine, pentru a nu se socoti un înfrânt. În fața sfârșitului apropiat păstrează o liniște curajoasă. Moare la 23 aprilie 1616 și este înmormântat la mănăstirea Trinitarelor, într-un loc a cărui situare exactă nu se mai cunoaște.

2. Idei asupra artei dramatice

În istoria teatrului spaniol, Cervantes contează și ca autor, și ca doctrinar. Ideile sale despre arta dramatică nu apar într-o lucrare anumită, ci sunt semănate în mai multe scrieri, din diferite etape ale vieții și creației lui: în capitolul XLIII, partea I, din Don Quijote, în nuvela *Coloquio de los perros* (Colocviul câinilor), în *El viaje del parnaso*, în prologul culegerii dramatice din 1615 ș.a. Găsim în ele idei sigure, precise, unele cu înțeles general, altele cu notă critică și polemică împotriva unor tendințe ale timpului, inclusiv cele reprezentate de Lope de Vega.

Un autor dramatic – susține Cervantes – nu trebuie să se supună modei, gustului comun. Improvizațiile, construcțiile facile, repetarea aceloraşi subiecte dăunează; arta dramatică presupune reguli şi principii. Consideră că se scriu comedii care „nu au nici cap, nici coadă"; sunt cu atât mai regretabile cu cât unele pretind că evocă fapte istorice. Reia ideea lui Cicero, potrivit căreia comedia trebuie să oglindească viața umană, să exprime adevăruri, să dea directive morale. Extravaganțele şi glumele prelungite împiedică realizarea acestor condiții. Câtă seriozitate poate avea un personaj, când de la o scenă la alta, îl vedem sărind de la copilărie la maturitate? Cât adevăr poate avea o zugrăvire de locuri şi moravuri, când primul act se petrece în Europa, al doilea în Asia, al treilea în Africa şi, dacă ar exista şi un al patrulea act, desigur în America? Bunul-simț nu poate accepta ca autorul dramatic să se joace cu situațiile istorice, să amestece date şi personaje, să aducă în timpul lui Carol cel Mare figuri din antichitate ori să combine date imaginare cu fapte reale din viața lumii.

Aceeaşi dezordine – continuă Cervantes – domneşte şi în comediile sacre (*comedias divinas*). Întâlnim aici evenimente din viața unui sfânt trecute pe seama altuia, miracole false, elemente apocrife, toate de natură să vicieze adevărul lucrurilor şi să lase străinilor impresia că autorii spanioli de teatru sunt nişte barbari şi ignoranți.

Aceste idei au fost formulate înaintea celor ale lui Lope de Vega. Sunt remarcabile, mai ales pentru că în Spania timpului, din multe privințe, nu puteau să fie populare.

3. Creația dramatică

Dintre cele douăzeci şi trei de piese de teatru, scrise în perioada ce a urmat după insuccesul Galateei, ni s-au păstrat două, în imprimarea din 1784 a librarului Antonio Sancha: *El trato en Argel* (Viața la Alger) şi *El cerco de Numancia* (Asediul Numanciei). Au mai supraviețuit câteva titluri: *La gran turquesca, Jerusalén, La batalla naval* (Bătălia navală), *Amaranta*, *El bosque amoroso*, (Crângul iubirii), *Arsinda*, *La confusa* ş.a. *Arsinda* apare, într-o referință din 1673, cu mențiunea „faimoasă"; deducem că la această dată textul continua să se afle în circulație. Despre comedia *La confusa* avem dovezi că a repurtat un succes răsunător; în notele sale, Cervantes o considera „ o piesă bună, printre cele mai bune". Tot Cervantes ne informează, într-unul din prologuri, că aceste piese „au fost jucate fără să se arunce asupra lor cu castraveți sau cu alte proiectile de acelaşi gen".

Revenim la cele două tragedii ce ni s-au păstrat în întregime.

Subiectul în *El trato en Argel* este luat din viața sclavilor creştini la Alger. Doi îndrăgostiți, Silvia şi Aurelio, sunt captivii turcului Yusuf. Acesta insistă să dobândească grațiile Silviei, în care scop cere lui Aurelio să-l ajute. Zara, soția lui Yusuf, este îndrăgostită de Aurelio şi-şi ia drept confidentă pe Silvia. Fatima, servitoarea Zarei, încearcă s-o ademenească pe Silvia; eşecul o înfurie şi se gândeşte

la răzbunare prin vrăjitorii. Evenimentele se succed stufos, cu nesfârșite complicații. Regele Hassan, furios de evadarea celor doi captivi, ordonă să fie biciuiți la sânge toți ceilalți. Prizonierul Saavedra – în care Cervantes s-a zugrăvit în bună parte pe sine – rostește tirade înflăcărate.

Piesa distonează prin mulțimea de includeri miraculoase; apariția Diavolului și a unor personaje abstracte amintește de practici perimate din dramele medievale. Nu izbutește să creeze momente de intensitate și de autenticitate dramatică; suferințele eroilor – Aurelio, Silvia, Alvarez ș.a. – sunt folosite pentru antiteza dintre islamism și creștinism, pentru a exalta bravura deținuților, a justifica moralmente lupta națională împotriva Islamului. Târziu, în 1615, Cervantes va relua subiectul în *Los baños de Argel*, de astă dată cu un final fericit.

Cealaltă tragedie păstrată, *El cerco de Numancia*, este principala creație dramatică a lui Cervantes. Reprezentarea ei a fost încununată de un succes răsunător. În valul entuziasmului, autorul a fost supranumit „un nou Eschil".

Subiectul și compoziția au o înfățișare grandioasă. În centrul lor se află sediul și cucerirea Numanciei de către Scipio Africanul, după o rezistență eroică de patrusprezece ani. Au mai rămas în viață numai puțini numantini, care au îndurat cu eroism asprimile asediului și chinurile foamei; ajunși la capătul puterii lor de luptă, preferă să moară decât să cadă vii în mâinile învingătorului.

Episoadele piesei sunt împărțite în patru *jornadas*, încărcate de evenimente și de cutremurătoare scene de durere. Romanii își dau seama că numai prin foame vor putea cuceri cetatea. Când solii acesteia cer o pace onorabilă, Scipio îi refuză. Numantinii iau hotărârea eroică de a muri cu arma în mână. Femei cu copii în brațe cer să lupte lângă bărbații lor, pentru a nu fi dezonorate de romani. Se recurge la o măsură disperată: într-un ultim festin vor fi mâncați prizonierii romani; după aceea toți oameni rămași în viață cu bunurile lor vor urca pe rug, pentru ca victorioșii să nu mai găsească în Numancia decât ruine. Aflăm de iubirea dintre Morandro și Lira; războiul îi va împiedica să fie fericiți. Morandro, riscându-și viața, străbate în rândurile dușmane, smulge de la gura unui roman bucata lui de pâine și se întoarce cu ea în cetate, pentru a o da Lirei, aproape stinsă de foame. Femeile rămase în viață vor fi omorâte pentru a evita captivitatea. Când Lira îi cere să lovească în ea cea dintâi, soldatul, căruia i s-a încredințat această misiune, ezită. Numantinii își îmbrățișează pentru ultima oară femeile și copiii înainte de a se azvârli în flăcările rugului. Scipio, Marius și Jugurtha se apropie de zidurile cetății, pe care nu se mai vede nici un apărător. În Numancia a mai rămas un singur supraviețuitor: copilul Viriate, care ține în mână cheile cetății. Dar și acesta se aruncă de pe înălțimile turnului, disprețuind pe cuceritori.

Acțiunea e presărată cu alegorii și intervenții supranaturale. Spania e personificată într-o fecioară, având fruntea încununată de turnuri și cetăți; anunță căderea Numanciei și cheamă în ajutor fluviul Duero, care prezice că Numancia va fi răzbunată în viitor de Attila, de goți și de ducele de Alba. În cadrul unor lungi ceremonii incantatorii, magicianul Marquino redă viața unui soldat căzut recent

în luptă; acesta, ridicându-se în picioare, anunţă profetic sfârşitul cetăţii. Înainte de hotărârea finală, numanticii aduc jertfe lui Jupiter.

Scenele patetice sunt însoţite de accente retorice. Când Morandro întinde Lirei bucata de pâine pentru care îşi riscase viaţa, aceasta exclamă: „O bucată de pâine smulsă cu sânge ca să-mi astâmpăr foamea, îmi eşti otravă! Te duc la gură, nu ca să-mi astâmpăr foamea, ci ca să sărut sângele în care ai fost înmuiată."

Luptătorii numantini hotărăsc să forţeze o ieşire. Femeile, atunci, le strigă: „Vreţi ca fecioarele din Numancia să cadă în ghearele cotropitorilor trufaşi? Ca feciorii voştri să devină sclavi? De ce nu-i înăbuşiţi de pe acum cu mâinile voastre? Aţi fi mulţumiţi, hrănind lăcomia romanilor? Trebuie ca setea lor de nedreptate să triumfe? Prin plecarea voastră aţi lăsa turma fără stăpâni şi fără câini. Dacă aţi hotărât să treceţi şanţurile, luaţi-ne cu voi! A muri cot la cot, aceasta pentru noi este viaţa!"

O femeie numantină, care a scos copiii săi în faţa soldaţilor, îi îndeamnă patetic:

„...Strigaţi părinţilor voştri că v-aţi născut liberi, că mamele voastre v-au crescut pentru a trăi în libertate! Dacă soarta noastră a vrut să fie atât de tristă, spuneţi-le că sunt datori să vă dea moartea, aşa cum v-au dat viaţa!..."

Pasajele retorice alunecă adesea în amplificări excesive şi obosesc prin lungimea lor. Apar multe situaţii căutate, cu afectări şi speculaţii de melodramă. Tragedia ne impune, însă, prin tonul ei înalt, patriotic.

În Spania, piesa lui Cervantes a cunoscut sărbătoriri de proporţii naţionale. Tot atât de semnificative sunt şi ecourile venite din restul Europei. A.W.v. Schlegel, teoreticianul romantismului, numără piesa printre momentele de seamă ale teatrului universal. Consideră că în ea Cervantes s-a apropiat de simplitatea şi măreţia dramelor clasice, implicând ideea destinului într-un mod capabil să reflecte puterea şi demnitatea umană. Sentimentele individuale se contopesc sublim într-un sentiment general, căruia i se poate da o singură denumire: iubirea de patrie.

Pe scenă Numancia s-a epuizat repede. Va reveni din când în când, dar nu pentru adevărul ei dramatic, ci pentru puterea ei de a electriza cugetul comun, în momente naţionale de cumpănă. Pe vremea ocupaţiei napoleoniene, piesa a fost reluată, spre satisfacţia sentimentului popular care o primea cu aclamaţii nesfârşite. Este caracteristică afirmaţia că mareşalii lui Napoleon vor fi respinşi prin braţele spaniolilor şi prin versurile înflăcărate ale lui Cervantes. Notăm, de asemenea, că Fichte avea această dramă în minte când compunea *Cuvântările către naţiunea germană*; ea îl punea în faţa unui patriotism pios şi pasionat, de natura aceluia pe care ţinea să-l inspire poporului său.

În 1592, pe când se afla la Sevilla, avem informaţii că Cervantes ar fi încheiat cu Rodrigo Osorio, director de teatru din localitate, un contract cu clauze puţin obişnuite. Cervantes se obliga să scrie şase comedii, pentru suma de cincizeci de ducaţi fiecare, cu condiţia ca Osorio să le considere „printre cele mai bune existente pe atunci în Spania". Nu se ştie dacă acest contract a fost dus la îndeplinire, întrucât

chiar în ziua semnării Cervantes primea pe nedrept o sentință de întemnițare, sub învinovățirea de a fi procedat la vânzări fără autorizare.

Revenea la îndeletnicirile lui dramatice, sub impresia că numele lui nu era cu totul uitat. Se va alege, însă, cu noi dezamăgiri. Când un librar se arată dispus să i le cumpere, adăugând prezumțios că „versurile lui Cervantes nu sunt la înălțimea prozei", acesta notează cu amărăciune:

„...Sau eu m-am schimbat mult, sau timpurile au făcut progrese neobișnuite... Mi-am aruncat ochii asupra comediilor mele și asupra unor intermedii azvârlite împreună cu ele într-un colț oarecare, și – drept să spun – mi-am dat seama că nu erau într-atât de rele, pentru ca de la judecățile întunecoase ale acestui director să nu merite a trece și la luminile altora, mai puțin scrupuloși, dar mai pricepuți."

Piesele despre care e vorba au fost publicate în 1615, un an înainte de moartea lui Cervantes, de către librarul Juan Villaroel din Madrid, sub titlul de *Ocho comedias y ocho entremese nuevos*.

Comediile, în genere, seamănă cu alte celorlalți autori contemporani. Sunt inegale ca inspirație; în unele, influența lui Lope de Vega este vizibilă. Versul lui Cervantes decurge adeseori prozaic, fără exuberanță și culoare lirică *El laberinto de Amor* și *La casa de los celos* par de-a dreptul eșecuri. În schimb, *Pedro de Urdemalas*, în care Cervantes trimite săgeți ascuțite împotriva rivalului său victorios, se remarcă prin strălucire și vivacitate.

Ne reține atenția *El rufián dichoso* (Haimanaua beatificată). Sub acest titlu de comedie se ascunde un fond dramatic și o teză morală.

Doña Ana, curtezană ale cărei moravuri scandalizează tot orașul Mexico, se află pe patul de moarte, cu sentimentul că pentru păcatele ei nu există ispășiri și iertare. La căpătâiul ei vine Cristóbal, părinte al crucii, pe vremuri bandit, acum însă recules și stăpânit de mari fervori ale simțirii. Acesta imploră cerul să ia asupra lui păcatele muribundei, transmițându-i în schimb faptele bune de care a fost în stare după convertire. Izbutește să trezească în sufletul curtezanei sentimente de regret și astfel să-i ușureze sfârșitul. Cristóbal reintră în mănăstire, unde după câtva timp va muri în dureri, chinuit de lepră, dar împăcat că a putut să-și răscumpere fărădelegile.

Ideea din această piesă – căința poate duce la iertarea crimei – apare frecvent în epocă; Cervantes deci nu inovează, ci se supune unei mentalități existente. Reprezintă totuși o realizare viguroasă, meritorie, prin vibrațiile ei încărcate de iubire și respect pentru ființa umană.

Pedro de Urdemalas este caracteristică prin intențiile critice și satirice ce i-au fost atribuite. Personajul principal, un om nestatornic, împins de o nevoie stranie de a-și schimba mereu forma de viață, sfârșește fără glorie, în meseria de actor. Critica recunoaște în piesă proteste ale scriitorului împotriva unor contemporani, a lui Lope de Vega în special.

Celelalte comedii – *La casa de los celos* (Casa geloziei), *Los baños de Argel* (Temnițele din Alger), *El gran sultan* (Marele sultan), *El laberinto de Amor* (Labirintul iubirii), *La entretenida* (Comedia amuzantă) – nu se ridică peste nivelul repertoriilor obișnuite.

Cele opt *entremeses* sunt evident superioare comediilor; prin ele Cervantes continuă tradiția vechilor *pasos*, gen căruia cu patru decenii înainte Lope de Rueda îi dăduse prima sa strălucire. Ni se înfățișează tablouri vii, colorate, răsărite dintr-o observație ascuțită și comunicativă. Ne poartă într-o lume de glumă savuroasă, adesea îndrăzneață, fără ca totuși realitatea să ne alunece de sub picioare sau ca situațiile licențioase să cadă în vulgaritate.

Subiectele provin din povestirile vremii. Deslușim în ele un amestec de elemente locale și străine, medievale și renascentiste. Satira este învăluită într-o atmosferă de bună dispoziție, într-o îmbinare bine echilibrată de adevăr și caricatură.

Tipurile cu care facem cunoștință – picarești prin excelență – sunt din familia celor întâlnite în comediile lui Plaut, în povestirile lui Boccaccio, în *pasos*, Asistăm la o paradă de cupluri care cer judecătorului să le despartă. Acesta le dă dreptate, dar nu pronunță hotărârea de divorț din lipsă de probe. Neavând încotro, împricinații se reconciliază... (*El juez de los divorcios* – Judecătorul divorțurilor). Un soț, văduv de curând, primește condoleanțe și în același timp sfaturi de recăsătorire. O seamă de prostituate se întrec în oferte conjugale. Autorul folosește prilejul pentru a reda cu pitoresc și vivacitate limbajul de tavernă și bordel (*El rufián viudo* – Haimanaua, văduv). Pentru un post liber de alcalde se ivesc patru candidați: primul un analfabet care știe bine patru discursuri pe dinafară, al doilea care trage cu arcul de minune, al treilea un bun cunoscător de vinuri și al patrulea un om a cărui singură calitate este o memorie prodigioasă (*La elección de los alcades de Daganzo* – Alegerea alcadelui). Cristina, fată de serviciu la bucătărie, este curtată de un paracliser și de un soldat fanfaron care se iau la bătaie (*El gallardo español* – Viteazul spaniol). Pancrazio vine acasă inopinat, dar soția lui Leonarda, știe să iasă din încurcătură (*La cueva de Salamanca* – Grota din Salamanca). Cañizares duce gelozia față de tânăra lui soție Lorenza până la forme ridicole și grotești; într-atât vrea s-o ferească de priviri și tentații, încât interzice figuri masculine chiar și pe tapiseriile din locuință (*El viejo celoso* – Bătrânul gelos). Chanfalla și Chirinos, doi mânuitori de marionete, își dau seama c-ar putea să câștige mult mai bine decât cu meșteșugul lor, speculând prostia oamenilor, credulitatea și teama lor de convențiile sociale (*El retablo de las maravillas* – Tabloul minunilor).

Prin originalitatea și valoarea lor artistică, cele opt entremese echivalează cu *Nuvelele exemplare*. Sunt remarcabile prin facultatea lor de a surprinde și reda realist stări de spirit și moravuri contemporane. În dezvoltarea teatrului comic au un loc bine definit. Au servit ca modele mai multor scriitori, între care putem nota pe Lope de Vega, Calderón, iar mai târziu pe englezul Massinger și danezul Holberg.

4. Priviri generale

Pentru posteritate Cervantes este autorul lui *Don Quijote*. De aceea, despre teatrul lui s-a vorbit mai puțin. Contează oarecum și felul cum l-a umbrit gloria lui

Lope de Vega, instituită de timpuriu și îmbogățită prin continue adeziuni naționale și străine. Trebuie să admitem, însă, că în epoca sa, Cervantes a fost un deschizător de drumuri. Teatrul spaniol, cel puțin într-o perioadă de pionierat, îi datorează mult. Conflictul cu Lope de Vega, departe de a fi stăruit doar pe linii subiecte, este în realitate un conflict de idei. Având în vedere ce va urma, putem spune că spiritul lui Lope de Vega a triumfat; dar nu e mai puțin adevărat că în partea lui severă și patetică, legată de amintirile patriei și de puterea sentimentului național, teatrul spaniol datorează *Numanciei* mult.

Ca doctrinar, Cervantes cunoaște prețuiește și pledează pentru teatrul cu reguli și cu acțiuni verosimile, extrase din experiența vieții; recunoaște totuși că n-a aplicat întotdeauna aceste reguli, pentru că așa îi dictau „moda vremii" și gustul publicului pentru subiecte complicate.

Asupra comediei dezvoltă idei practice și precise. În măsura în care teatrul oglindește viața, el trebuie să înfățișeze pe scenă caractere valabile și să exprime adevăruri omenești recunoscute. Gluma, în sine, nu poate constitui un scop; are însă posibilitatea de a pune pe spectator în situația de a observa mai mult, de a înțelege, de a se corecta. Chiar și omul cu suflet brutal, înapoiat, trebuie să plece de la teatru încălzit de idei superioare, mulțumit de a fi asistat la întâmplări instructive, hotărând astfel să urmeze exemple bune, să se ferească de alunecări ridicole (Scena-prolog, actul IV, din *El rufián dichoso*).

Comediile și intermediile lui Cervantes sunt străbătute de o veselie spontană și generoasă, contrastând puternic cu viața lui de privațiuni. Recunoaștem în ele pe autorul lui *Don Quijote*. Cervantes n-a socotit teatrul drept o îndeletnicire literară lăturalnică, ci expresia naturală, necesară, a vocației lui artistice.

În creația dramatică a lui Cervantes recunoaștem sentimentele renascentiste, susținute cu patos spaniol. Găsim aici pasiune pentru om și pentru adevărurile vieții, precum și o puternică simțire a epocii sale, cu mulțimea ei de suflete, de la cele triste până la cele exaltate. Timpul în care a trăit, și deopotrivă unele împrejurări aparte ale vieții, nu i-au îngăduit să realizeze pe scenă toate posibilitățile lui ca artist și doctrinar. Dar atât în teatrul istoric cât și în *entremeses* a pus pietre de temelie. Ca tensiune emoțională, dramele lui Cervantes au părți asemănătoare cu cele din teatrul latin al lui Seneca.

CAPITOLUL XXIII

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (IV)

LOPE DE VEGA

1. Viața și omul

Viața celui mai prodigios dramaturg spaniol a fost complexă și zbuciumată; seamănă cu opera pe care a lăsat-o și cu epoca în care a trăit. Vom găsi în ea, ilustrând strânsa corespondență dintre om și timpul său, o extraordinară împletire de înălțimi și scăderi, de lumini și umbre, de virtuți și vicii.

Lope Felix de Vega Carpio a trăit între anii 1562 și 1635. S-a născut la Madrid, în ziua de 25 noiembrie 1562, cu optsprezece luni înainte de Shakespeare, marele său contemporan. Era de o precocitate uimitoare. La vârsta de cinci ani compunea versuri castiliene și citea în latinește, cânta, dansa și mânuia spada cu abilitate. Elev la Colegiul Teatinilor, în mai puțin de doi ani și-a însușit importante cunoștințe de retorică și de gramatică. La vârsta de treisprezece ani a compus prima sa piesă de teatru: *El verdadero amante* (Adevăratul iubit), o piesă în moda timpului, cu preferințele ei pentru pastorală și drama istorică.

Paralel cu gustul pentru cărți, în miraculosul Lopillo se trezesc și alte gusturi: pentru cunoaștere, pentru îndrăznelile vieții. Fuge din internat, aventurându-se în necunoscut. Unii biografi s-au grăbit să romanțeze: „...Lopillo poate astfel să respire liber, să cunoască locuri și oameni, să devină om cu un ceas mai devreme decât cei de seama lui..."

După moartea tatălui, în 1578, tânărul devine student al Universității din Alcalá. Se pasionează deopotrivă pentru studiul limbilor clasice și al limbilor moderne. Filozofia îl ține atent; poezia îl absoarbe profund.

Face un scurt popas în carierea militară. Se spune c-ar fi luat parte la expediția victorioasă din Azore. După aceasta urmează o perioadă de ezitare, la Madrid, când nu-l simțim îndreptându-se spre o activitate definită. Trece de la stări de

visare apatică la perioade de studiu intens, cu interes egal pentru matematică, fizică, astronomie și litere. Frecventează cenacluri poetice, face cuceriri amoroase, se bate în duel, manifestă spirit de frondă, trece cu dispreț peste unele măsuri guvernamentale. Culege plăcerile cu ușurință, de unde i se oferă; s-ar spune că în această frenezie de a trăi numai nu-i părea imposibil sau inconvenabil.

Între timp, vâna dramatică începe să i se precizeze. Asistă cu fericire la reprezentarea pieselor sale; se complace în ambianța trupelor de actori și răspunde cu mulțumire la solicitările lor crescânde.

Încep în viața poetului peripeții și complicații sentimentale. Elena Osorio, soția unui comedian, îi inspiră un sentiment puternic. Dar epilogul va fi tragicomic; printr-o sentință judiciară se pronunță împotriva poetului două îndepărtări: doi ani din Valencia și opt ani din Madrid. La Lisabona, locul de refugiu, se înrolează în Invincibile Armada, pentru a lua parte la expediția spaniolă împotriva „regatului schismatic" al Angliei. Reîntors la Madrid, prin sfidarea interdicției judiciare, se căsătorește din dragoste cu tânăra Isabel de Ampuero Urbina y Cortinas. După o altă perioadă petrecută în flotă, se stabilește la Valencia, unde reprezentanții tinerei mișcări dramatice de aici, măguliți de a-l avea printre ei, îl salută ca pe un șef și un maestru. Isabel, soția lui, îi procură clipe de fericire și de liniște. Moartea ei prematură îl va tulbura profund.

La revenirea în Madrid, Lope are treizeci și patru de ani. Gloria îl ține într-o stare de tensiune. Compune mereu, neobosit, cu patos. Triumfurile îl bucură. Cervantes, nu fără un accent de melancolie, proclamă: „Lope este un stăpân necontestat în monarhia comică; noi, poeții comici, îi suntem cu toți vasali". Lope e atent la tot: la jocul actorilor, la felul cum îi sunt interpretate textele, la reacțiile publicului. Nu este și actor, ca Shakespeare sau Molière; dar între actori se simte bine, se complace în mediul de culise, simpatizează cu viața boemă, cu incertitudinile, cu extremele și cu panașurile ei libertine.

În 1598, poetul se recăsătorește, cu Juana de Guardo, fiica unui măcelar bogat. Sufletește, însă, e legat de Micaela de Lujan, aproape ca într-un al doilea cămin.

Lope este în apogeul lui literar. Are admiratori și, firește, adversari. Între aceștia din urmă, principalul e Luis de Góngora y Argote. Ne vom ocupa de concepția lui poetică, mai pe larg, într-un paragraf următor. Deocamdată ne mărginim a sublinia că acesta se adresa în special oamenilor instruiți, *los cultos*, într-un spirit de ruptură radicală între limbajul poetic și cel popular. Góngora elimina ideea în favoarea formei căutate. Lope de Vega, care socotea că prima datorie a scriitorului este să se facă înțeles de publicul său, nu putea să fie de acord cu stilul culteranist. N-a luat totuși atitudine frontală împotriva lui Góngora, mulțumindu-se cu unele punctări ironice: „E un om (Góngora, n.a.) pe care trebuie să-l stimez și să-l iubesc, primind de la el cu umilință ceea ce pot să înțeleg, și să admir cu venerație ceea ce nu pot înțelege". Fire orgolioasă și vindicativă, Góngora l-a urmărit pe Lope de Vega cu o ură crescândă, pătimașă, lăsând pe alocuri impresia că această repulsie e tot ce-l stăpânea mai mult.

Poetul ia parte la discuțiile din diferite academii instituite după model italian, dar fără să se complacă în atmosfera lor. Reacționează împotriva atacurilor, directe și indirecte, păstrându-și însă neatinsă pasiunea pentru teatru. Duce o viață agitată. Își schimbă mereu reședința: Toledo, Sevilla, Granada. Contemplă cu preferință natura, căreia îi găsește din ce în ce mai mult farmec. Materialmente, începe să aibă o stare bună. Pentru el personal, Lope, cheltuiește puțin; în schimb – cu simplitate, fără zgomot – își împarte banii în opere de caritate. Trăiește într-o casă modestă, cu o grădină de flori în față, unde îi place să citească, să viseze, să compună.

Nefericiri familiale – pierderea soției și a fiului – îi creează crize sufletești. Se îndreaptă spre biserică, devine preot, intră în congregații religioase, schițează chiar unele apropieri de Inchiziție, în căutarea unui punct interior de sprijin. Dar canoanele bisericii nu reușesc să reducă în el fervorile poetului și ale temperamentului pasional. Înțelege să rămână mai departe un spirit liber. Anii de crepuscul i-au adus unele melancolii, dar fără să înăbușe strigătele iubirii. Între timp, popularitatea poetului a devenit și mai mare. E suficient să coboare în stradă, pentru ca mulțimile să-l înconjoare, făcându-i cortegiu. Primește scrisori și solicitări din toate părțile. E, deopotrivă, în atenția ambasadorilor, a principilor și a cardinalilor. Tot ce-i aparține capătă proporții sacrosante. Mai mult: trecându-se peste iritația Inchiziției, i s-a compus și un *credo*, pe care mulți sunt gata să i-l rostească cu pietate: „Cred într-un Lope atotputernic, poet al cerului și al pământului..."

În pragul bătrâneții, viața poetului e încă muncită de contradicții intime. E stăpânit de porniri pasionale ca și în anii trecuți; creația lui continuă să fie străbătută de un mare patos laic; totodată își formează o sensibilitate nouă din abnegație, generozitate și mizericordie. Găsește în Marta de Nevara Santoyo atracții mai puternice, mai pământești, decât în toate femeile pe care le-a iubit; în același timp în căminul propriu rostește el însuși mesa, într-o notă de convingere și înălțare fierbinte. Are o psihologie complexă, de care e necesar să ne dăm seama. Temperamentul său extraordinar și fervoarea poetică, farmecul personal, prestanța minții și a persoanei fizice, un sentiment de sine, căruia gloria statornicită îi dădea o siguranță superbă și îndrăzneață: din aceste trăsături porneau impulsuri și accente de răzvrătire, dincolo de reguli, de prudențe, de convenții sau de surdinele măsurii obișnuite.

Ultimii ani de viață i-au fost apăsați de nefericiri familiale. O fiică retrasă la mănăstire; un fiu mort ca soldat în Indiile occidentale; o altă fiică fugită în lume cu un om de nimic; Marta de Nevara stingându-se înainte de vreme, oarbă. Amintim și unele semne de ingratitudine din partea publicului, câteodată atât de inconstant. Poetul care până acum ne obișnuise să-l vedem într-un veșnic neastâmpăr, începe să pară obosit. Se afundă într-o melancolie greu de stăpânit. Ultimele lui poeme dezvăluie un cuget îngândurat. Are sentimentul că trebuie să ispășească în durere. Închis în odaia sa, trăiește ca într-o adevărată asceză. Compune mereu, până în ultima clipă a vieții. Și în momentul suprem, poezia îi va fi principala chemare și cea mai scumpă dintre mângâieri.

S-a stins în ziua de 27 august 1635, în vârstă de șaptezeci și trei de ani. Vestea s-a răspândit fulgerător, îndurerând tot Madridul și toată Spania. Înmormântarea poetului s-a transformat într-o apoteoză. Pe străzi, în balcoane, la ferestre, mulțimile ședeau ciorchine, în reculegere. A fost îngropat la Madrid, în biserica San Sebastian, într-un loc astăzi necunoscut.

2. Opera

Ca scriitor, Lope de Vega a răspuns la toate solicitările epocii. Puțini alți artiști ai lumii au putut dispune de o mai activă și mai strălucitoare imaginație. Și-a exercitat pana în toate direcțiile literare ale timpului: romane de aventuri, poeme epice, lirice, narative și istorice, sonete, egloge, epistole, pastorale, povestiri, scrisori, teatru. Cu intuiția sa promptă, cu geniul său poetic, izbutea ca în toate aceste direcții să găsească nota justă, în formule sugestive și colorituri potrivite. Stilul său uimitor de flexibil, netributar nici unui sistem de principii sau dogme artistice, îl ajuta să găsească adaptări imediate, pe măsura și după natura subiectelor; are întotdeauna, în tot ce scrie, fluență și naturalețe. Ca scriitor, Lope de Vega se dăruiește. Se bizuie cu spontaneitate pe spiritul său; cu siguranța că acesta îl va ajuta în orice împrejurare, nu se sperie de dificultăți, ci chiar le provoacă, câteodată cu notă prezumțioasă. Îi plac tururile de forță; incitațiile lor îl cuceresc, îndemnându-l să scrie mult, câteodată chiar cu anume alunecări în pericolele facilității.

Principala creație a lui Lope de Vega e teatrul. Ne-a lăsat un repertoriu dramatic de proporții fabuloase. După părerea lui Pérez de Montalbán, prieten cu scriitorul, ar fi compus o mie opt sute de comedii, patru sute de autos, plus o mulțime întreagă de entremeses. Mărturiile lui Lope, cuprinse într-o eglogă, ne dau o cifră mai mică: o mie cinci sute de comedii. Menționăm, însă, că această eglogă fusese compusă cu cinci ani înainte de moartea poetului. Adevărul strict nu se mai poate cunoaște. Multe dintre comediile lui Lope n-au mai ajuns la lumina tiparului; erau compuse doar în vederea scenei, pentru un public impacient, cu o curiozitate arzândă și nestatornică, pornit ca după două-trei reprezentații ale ultimei piese să ceară imediat una nouă. Altele s-au pierdut, fără să li se mai afle urma. Epoca era plină de autori obscuri, gata să-l copieze pe maestru; nu este exclus, deci, ca unele piese să fi trecut pe seama acestora. Un catalog al teatrului spaniol, întocmit în secolul trecut de către Cayetano Alberto de la Barrera, dă următoarele cifre: șase sute opt comedii identificate ca titlu, și numai patru sute treizeci și nouă existente efectiv, publicate sau aflate încă în manuscris. Astăzi avem certitudinea că au supraviețuit patru sute șaptezeci de comedii și cincizeci de *autos*. Chiar cu aceste amputări, impuse de vreme, opera rămâne impresionantă; și ca întindere, și ca putere de a uni perfecțiunea cu facilitatea, întrece realizările oricărui alt scriitor al lumii.

Când pe un ton admirativ, când cu o notă de ironie și de ușoară condamnare, s-a spus că Lope putea să compună o piesă de teatru într-o singură dimineață. Afirmația e superficială. Într-adevăr, există în repertoriul său piese pe care le-a

compus în douăzeci şi patru de ore; nu e însă mai puţin adevărat că atâtea alte piese au fost produsul unor deliberări îndelungi şi răbdătoare. Adesea Lope s-a repetat; sunt chiar locuri în care s-a repetat într-un mod mediocru, aproape mecanic. Nu este însă cazul ca din aceasta să scoatem o regulă. În operele lui majore avem indicaţii că Lope proceda răbdător, cu macerări atente şi prelungite, unind puterea sa de improvizaţie îndrăzneaţă, sclipitoare, cu observări şi analize tăcute, repetate. Contemporanii nu i-au sesizat îndeajuns această trăsătură; mai bine zis, chiar i-au ignorat-o, întrucât în optica vremii contau mai ales strălucirile şi izbucnirile vulcanice ale dramaturgului, nu şi adâncurile şi elaborările lui îngândurate.

Într-un fel, însă, pecetea de superficialitate rămâne. Nici geniul poetului, nici considerările sau reconsiderările timpului, şi nici explicaţiile cu care s-ar putea veni, nu pot să ne alunge această impresie. S-a imprimat, ca atare, pe largi întinderi din opera scriitorului. Defectele facilităţii pun ipoteca lor necruţătoare fie şi asupra unui spirit prodigios ca al marelui scriitor spaniol. Au mai contribuit şi unele împrejurări materiale, din a căror încleştare poetul nu avea cum să se mai desfacă. Directorii de teatre îi cereau mereu material nou. Se întâmpla, câteodată, ca Lope să se aşeze la masa lui de lucru fără ca ideea piesei să i se fi limpezit în minte şi fără ca episoadele acţiunii să i se desemneze cu precizie. Până în cele din urmă – cum am mai spus – găsea soluţia; abilitatea lui poetică şi instinctul său dramatic îi ofereau la timp formula salvatoare. Ar fi absurd să-l considerăm un „fabricant" de drame; în orice piesă pe care o dădea la iveală, fie şi în cea mai obişnuită, ştia să pună scântei de poezie şi să construiască personaje reale.

S-a spus, cu îndrituire, că puterea de creaţie a lui Lope de Vega seamănă cu „o forţă naturală dezlănţuită". Totuşi, critica modernă rămâne exigentă; ea declară limpede că înseşi capodoperele lui dramatice ar fi avut încă mult de câştigat, dacă poetul le-ar fi compus cu mai puţină grabă şi cu o încredere mai puţin prezumţioasă în forţele sale. Reţinem însă un fapt caracteristic: tendinţele amintite au făcut şcoală, punând astfel pecetea lor de exuberanţă şi de strălucire, timp de un secol, pe mari întinderi din poezia dramatică spaniolă.

În anii de tinereţe, acest torent improvizator pornea dintr-o nerăbdare firească a poetului de a se afirma şi de a da curs izbucnirilor lui temperamentale. Prin repetare, s-a statornicit ca deprindere, făcând astfel din poet un prizonier al propriilor lui succese şi performanţe. Diferiţi biografi pretind că s-ar fi adăugat şi anume necesităţi mercantile, lucru pe care îl socotim mai puţin probabil. Menţionăm totuşi un fapt de seamă: a crea teatru devenise pentru Lope un fel de cotidienitate profesională şi o formă de echilibru interior.

Orientându-se cu preferinţă spre dramaturgie, Lope n-a făcut doar un act de alegere personală, sub inspiraţia vocaţiei lui poetice, ci s-a condus şi de o ambianţă socială şi morală a epocii, în cuprinsul căreia ideea de teatru dispunea de statute adânci, durabile. În alte direcţii ale operei sale, adesea, Lope s-a resimţit şi el de unele note de pedanterie sau mode academice ale timpului; în creaţia dramatică, dimpotrivă, a rămas tot timpul în contact cu publicul obişnuit, folosind vaste

producții populare, însușindu-și tradiții naționale și făcând cauză comună cu instinctele etice ale poporului său.

Trebuie să luăm în seamă și influențele venite din partea unor predecesori experimentați. Am greși închipuindu-ne că Lope de Vega a inventat tot timpul; într-o măsură apreciabilă, poetul a prelucrat și a perfecționat date existente, cărora însă le-a transmis pecetea personalității proprii. Între predecesorii săi avem de citat pe Torres Naharro, cu abilitatea lui de a da colorit spaniol unor împrumuturi italiene; pe Juan del Encina, cu aplecarea lui grațioasă înspre spiritul de eglogă; pe Lope de Rueda, cu înrădăcinările lui în tradiția populară; pe Juan de la Cueva, cu interesul său pentru legendele și cronicile naționale. Trebuie amintit și Cervantes, nu pentru aplecările lui spre reguli poetice de tip aristotelic, ci pentru accentele lui de simțire și tensiune patriotică. Lope, cu puterea sa de a pătrunde în sensul faptelor, a dat coerență, armonie și mișcare unui material vast, cu valențe multiple, răspândit în mod inegal pe suprafețe întinse.

Ca atâția dintre contemporanii săi, tributari într-un fel sau altul influențelor italiene și franceze, s-ar fi putut ca și Lope să dea la iveală un teatru convențional, compus după mode și reguli, înlocuind oarecum vechea pedanterie scolastică cu una umanistă. Este un mare merit al poetului că acest lucru nu s-a întâmplat. În măsura în care cobora în legendele și istoria Spaniei, reușind să transpună conținuturi ale creației naționale în situații dramatice, reușind ca în loc de abstracțiuni să aducă pe scenă moravuri și caractere din patria sa reală, Lope de Vega a creat un teatru viu, adevărat, capabil să exprime geniul poporului.

Clasificarea creației dramatice a lui Lope de Vega continuă să preocupe pe istoricii literari și pe alți cercetători din domenii înrudite. Pare dificil să se găsească un criteriu cuprinzător, capabil să împace toate exigențele, întrucât nu ne aflăm în fața unei opere obișnuite, străbătute de câteva linii directoare, ci în fața unui întreg univers dramatic. Există momente în care opera sa se situează între limitele posibile, obișnuite, redându-ne cu mișcări firești viața și umanitatea înregistrate de poet în jurul său; în atâtea altele, însă, găsim acțiuni impetuoase, cu revărsări și tumulturi greu de încadrat.

Aflăm în teatrul lui Lope, pe lângă imagini contemporane, și numeroase altele, reprezentând o adevărată universalitate umană: episoade mitologice, scene din Biblie, hagiografie, istorie antică și medievală, aspecte din Renașterea italiană, istorie spaniolă veche și contemporană ș.a. Nu cunoaștem amestecuri și contrafaceri, încât încercarea de a pune în acest univers dramatic o ordine cronologică ar eșua din capul locului. De fapt, o asemenea ordonare nici n-ar interesa prea mult. Ce contează, în opera lui Lope, e mulțimea resorturilor umane pe care le-a pus în mișcare. Sunt acele numeroase direcții de viață pe care le-a descoperit, cărora le-a dat expresie, pe care le-a cuprins în lanțuri întregi de acțiuni, prin pasiunea sa pentru datele și manifestările ființei omenești.

O clasificare mai veche, propusă de Alberto Listo în *Lecciones de literatura española* (1839), stabilește în creația de teatru a lui Lope de Vega opt categorii de

opere dramatice: comedii de moravuri, comedii de intrigă și de dragoste, cunoscute în genere sub denumirea de comedii de capă și spadă, comedii pastorale, imitate în parte după Tasso și Guarini, comedii eroice cu subiecte reale sau inventate, tragedii, comedii mitologice, drame sacre sau hagiografice, comedii filozofice (în raport cu celelalte, doar puține la număr).

O altă împărțire, întâlnită adeseori în tratate uzuale, stabilește următoarele categorii: piese religioase, piese istorice, comedii galante, comedii de intrigă și comedii de caracter. Alte încercări, având ca punct de sprijin aceeași idee de „univers dramatic", disting în cuprinsul acestuia mai multe lumi: o lume socială, o lume istorică, o lume hagiografică și o lume a sentimentelor.

În analizele noastre vom extrage din aceste împărțiri trăsăturile lor comune, ca sistematizare și ca privire de fond asupra conținutului.

3. Doctrinarul de teatru

În 1609, Lope de Vega dă la iveală un mic tratat de artă dramatică (*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*), în care găsim afară de reflecții generale și o seamă de idei ale poetului cu privire la rolul pe care teatrul este chemat să-l joace în societatea omenească. Nu avem de-a face cu o reprezentare sistematică, figurând ca atare printre poeticile timpurilor; întâlnim însă în ea idei caracteristice, putând să ne ajute la definirea spiritului renascentist în dramaturgia spaniolă ca și în alte repertorii naționale.

Lope de Vega, ca teoretician și ca autor dramatic, respinge ideile aristotelice, ca și tot ce ține de clasicism. Se conduce după intuițiile și impulsurile lui naturale. Faptul că aceste reguli se bucurau de favoare în Italia și în Franța nu-l impresionează. Are prea multă personalitate și e prea stăpânit de sentimentul că trebuie să dea patriei sale o dramă corespunzătoare cu geniul ei propriu, pentru a primi cătușele vreunei tradiții sau a se lăsa dominat fie de înaintași, fie de contemporani. Consideră că primele două unități – de timp și de loc – pun piedici libertății de creație. Pentru cea de a treia, unitatea de acțiune, nutrește un respect bine marcat; o numără printre necesitățile de ordin interior ale fenomenului dramatic. Poetul se declară împotriva imitației; „cel mult – precizează – aș înțelege să imit acțiuni care exprimă moravurile timpului". Teatrul se adresează publicului, acelor care și-au plătit biletul de intrare, și care nu cer reguli, ci viață, în care să se poată recunoaște efectiv. Declară: „Când, îmi impun să scriu o comedie, închid preceptele sub șase chei; scot din camera mea de lucru pe Plaut și pe Terențiu, mă feresc de protestele acestora împotriva mea, întrucât știu că adevărul are obiceiul să strige din cărțile mute." Iar mai departe: „Scriu în acord cu arta inventată de aceia care au meritat cu adevărat aplauzele mulțimilor; din moment ce acestea plătesc reprezentațiile, e firesc să compun pe placul lor". Cu privire la unitatea de acțiune, Lope recomandă: „Aveți grijă ca subiectul să cuprindă o acțiune unică și că fabula voastră să nu fie încărcată de episoade ce s-ar abate de la linia subiectului

principal. Trebuie să compuneți o piesă în așa fel încât să nu mai fie nevoie de a-i adăuga ori de a-i retrage ceva!"

Lope scrie teatru având în minte imaginea sălilor pline. Între zece cititori și un singur spectator preferă pe acesta din urmă. Teatrul devine teatru, dacă prin captări reale și emoționări sincere izbutește să-și formeze un auditoriu. Prezența publicului, cu vibrația lui neprefăcută, cu participarea lui cerebrală și afectivă, reprezintă în viața teatrului un factor constitutiv. Piesă bună este aceea care atrage publicul. Ca dramaturg, Lope înțelege să scrie pentru scenă, nu pentru bibliotecă sau pentru plăcerea lecturii. „Să lăsăm la o parte emoția contemplativă; în teatru e nevoie de emoție în acțiune!"

Amestecul tragicului cu comicul îl interesează de aproape; Lope vede în acest amestec un principiu director de artă dramatică. Socotește că necesitatea lui reiese din datoria teatrului de a reflecta cât mai adevărat viața, adăugând că varietatea rezultată printr-un asemenea amestec poate să placă mult. Primul exemplu în această direcție ni-l dă însăși natura; marile ei frumuseți sunt făcute adesea din alăturări de contraste.

În micul tratat găsim și prescripții de tehnică dramatică. Mai întâi, Lope recomandă autorilor să nu lase niciodată scena goală; e de ajuns un singur moment gol, pentru ca lanțul acțiunii să se rupă și ca tensiunea dramatică să scadă. Desfășurările trebuie să decurgă cât mai natural cu putință. N-ar avea sens, anume, ca într-o convorbire obișnuită, privind situații familiare, să auzim replici scânteind de vervă și de inteligență, cu trăsături fine și subtile. Personajele trebuie să se comporte, ca limbaj și ca ținută, potrivit cu rolurile lor: „Dacă vorbește un rege, să se obțină pe cât cu putință gravitatea regală; dacă se aduce în scenă un bătrân, să i se împrumute o notă de înțelepciune blândă, modestă; dacă apar doi îndrăgostiți, să-și împărtășească sentimentele simplu, sincer, așa încât publicul câștigat să le răspundă cu simpatia și emoția lui...". Față de nepotrivirile și anacronismele ce abundau pe scenele spaniole ale timpului, Lope ia atitudine. Cum se poate, de exemplu, ca publicul să tolereze pe scenă turci sau romani încălțați în cizme ori actori îmbrăcați alandala, jucând roluri de epocă? Nu ajunge până la a preciza ideea de culoare locală, ca în programele de mai târziu ale romanticilor; e limpede însă că a presimțit-o, schițând pași promițători în direcția ei. Recomandată ca piesele să cuprindă câte trei acte, fiecare cu o funcțiune bine determinată – expoziție, dezvoltare, deznodământ –, pretinzând ca în acesta din urmă elementul de surpriză să fie de rigoare.

Cere ca limbajul să corespundă subiectelor. Întrucât tragedia aduce pe scenă situații și personaje importante, trebuie să se folosească un limbaj impunător, solemn; comedia, care, dimpotrivă, zugrăvește moravuri și figuri din toate straturile sociale, va practica un limbaj viu și colorat, capabil să se miște pe registre variate, să creeze atmosfera vieții obișnuite și să stăruie tot timpul într-o notă comunicativă de bună dispoziție și naturalețe.

Afirmă că versul e formă necesară pe toată întinderea creației dramatice, cu următoarele precizări prozodice: versul de zece silabe e indicat pentru exprimarea

stărilor de melancolie ori de lamentație, terțina pentru cugetări solemne, octava pentru povestiri de fapte, catrenul pentru dialogurile lirice, de iubire, sonetul pentru monologuri ș.a.m.d.

În destule privințe, Lope-practicianul l-a urmat de aproape pe Lope-teoreticianul. În comediile sale, dialogurile se desfășoară într-un mod viu, natural, cu lărgimi pline de lumină și adevăr. Poetul folosește multiplele lui resurse comice cu tact și măsură. Deși are preferințe evidente pentru intrigi complicate, nu-și obosește spectatorul, și nici nu-l supune la încercări dificile; încă de la început îl ajută să urmărească mersul evenimentelor și să presimtă deznodământul. De la primele replici și până la ultima coborâre de cortină, menține în desfășurările sale un ritm vioi și sănătos, făcând astfel ca interesul publicului să crească necontenit și ca nota de contagiune comică să se propage cu ușurință în toată atmosfera înconjurătoare.

Mai găsim indicații de concepție dramatică și în câteva prologuri dialogate, puse de Lope în fruntea volumelor sale de comedii. Teatrul, înfățișat alegoric sub chipul unui personaj, arată că se fac abuzuri cu punerea în scenă (mașini, trape, zboruri, apariții miraculoase), din care cauză textul dramatic propriu-zis rămâne în umbră.

În sfârșit, sublinieri de acest gen mai apar și în diferite pasaje ale operelor propriu-zise. Cel mai caracteristic este un pasaj din piesa *El castigo sin venganza* (Pedeapsa nu e răzbunare), în care aflăm prin personajul principal că teatrul are de împlinit importante funcțiuni psihologice, morale și sociale. În străduința lui de a realiza o imagine cât mai credincioasă a vieții, cu tot ce poate intra în compunerea și în desfășurările acesteia, teatrul nu trebuie să ezite de a amesteca tragicul cu comicul, binele cu răul, frumosul cu urâtul, tristețea cu bucuria, ci dimpotrivă, să le sesizeze întrepătrunderile, să le redea mișcarea și realitatea. Teatrul devine teatru cu adevărat, când ne dă putința să ne privim în față și să ne recunoaștem, indiferent pe ce scară a vieții ne-am afla: sărac sau bogat, prost sau deștept, tânăr sau bătrân, sclav sau stăpân.

Ce ne spun toate aceste intuiții și formulări de doctrină dramatică? În genere, ne ajută să înțelegem că opera de teatru a lui Lope de Vega n-a izvorât dintr-un torent de nestăpânit al inspirației, ci chiar în momentele ei explozive a urmat firul unitar al unei concepții de artă. Poetul nu se ridică propriu-zis împotriva regulilor clasice. Le pune însă sub unghiul unei observații mai active, pe de o parte prețuind puterea lor de a încadra prin disciplină un material poetic, iar pe de altă parte neadmițând ca strictețile lor formale să împiedice zugrăvirea naturii sau să artificializeze aducerea vieții pe scenă.

Pe alocuri, Lope presară în expunerile sale butade și observații ironice; de aceea s-a și spus că *Arte nuevo* ar fi mai mult un joc. Observația greșește; tratatul amintit cuprinde elemente de gândire consecventă, prin care ne putem da seama că încă de la primele lui manifestări dramatice poetul a urmat linia interioară a unei năzuințe: să creeze un teatru real, autentic, un teatru național spaniol.

În mulțimea de forme existente anterior, adesea arbitrare, cu soluții dictate de capriciile publicului ori de dispoziția de moment a actorilor, Lope, atât prin

formulările lui doctrinare cât și prin exemplul creației propriu-zise, a dat linii directoare. N-au apărut, numaidecât, temele noi; însă cele vechi au fost lărgite prin reflectări istorice și sociale, prin pătrunderi mai hotărâte în sfera moravurilor și a revendicărilor populare. înainte, moravurile erau privite mai mult la suprafață; caracterele se mărgineau adesea la simple schițări convenționale; părți întinse ale reprezentațiilor se desfășurau stereotip. Datorită lui Lope, observația s-a adâncit, expresia poetică a căpătat putere, corespondența scenei cu realitate a dobândit și mai multă viață. Tradiția dramatică spaniolă se află în plină constituire.

4. Teatrul religios; intervenții laice

O parte din creația dramatică a lui Lope de Vega cuprinde producții cu subiecte religioase. Faptul poate să apară ciudat și anacronic, întrucât ne aflăm în plină Renaștere, într-o epocă în care totul pleda pentru declinul și chiar sfârșitul teatrului religios. Trebuie totuși să ținem seama că suntem în Spania, în condiții care au făcut ca luptele laice de emancipare să fie mai grele și ca anularea aristocrației ecleziastice să sufere mari întârzieri istorice.

Ne aflăm în fața unei situații caracteristice a Renașterii spaniole. În decursul celor opt secole de luptă împotriva arabilor, spiritul religios putuse să apară ca un factor de rezistență națională, ceea ce i-a ajutat să pătrundă adânc în tradițiile și deprinderile populare. Contrareforma – pe care, în genere, artiștii din „secolul de aur" au sprijinit-o – făcea ca în viața spaniolă să stăruie o religiozitate gravă, cu tensiune amare, dureroase, provenite adesea din stări de panică și disperare.

Lope nu se manifestă ca un apologet catolic, stăpânit de fervori mistice. Religiozitatea lui e simplă și naivă: o religiozitate de credincios obișnuit, nu de teolog. Se aseamănă cu aceea a poporului, ale cărui înrădăcinări psihice și practici tradiționale le-a respectat.

Numărăm, mai întâi, o seamă de *autos sacramentales*. Genul e cunoscut mai demult; Lope însă îl perfecționează, dându-i mai multă putere dramatică, îmbogățindu-i acțiunea și înlocuind monologul cu dialogul.

Ca idee generală, aceste piese urmăreau să pună în lumină putința sufletului de a-și ispăși păcatele prin suferință și reculegere, subliniind astfel virtutea salvatoare a sacramentului. Categoriile credinței și ale vieții morale sunt prezentate prin personificări și alegorii, amintind procedeele scolastice din piesele medievale. În *El viaje del alma* (Călătoria sufletului), de exemplu, sufletul este văzut alegoric ca un personaj îmbrăcat în alb (culoarea inocenței); devotații lui sunt Memoria și Voința; demonul s-a încarnat într-un conducător de corabie; aceasta, în care mulți sunt ispitiți să se îmbarce, poartă nume simbolic: Plăcerea.

Reprezentarea de *autos* era însoțită adesea de *loas* și *entremeses*, piese de proporții mici (în genere proporțiile unei farse), așezate de regulă la începutul spectacolelor, fie pentru introducere în tema religioasă, fie pentru divertisment.

Loas servea ca prolog, fiind recitate de unul sau mai multe personaje. Conţinutul, care de multe ori se baza pe situaţii laice, se transforma până la sfârşit într-o predicaţie religioasă, unită pe alocuri cu accente de măgulire la adresa monarhului, a vreunului senior puternic al zilei sau a unor demnitari ai bisericii.

Acţiunea din entremeses e mai constituită, îngăduind astfel zugrăviri de moravuri şi intervenţii satirice. Întâlnim aici oameni de legi, funcţionari din administraţia oraşelor, hoţi, falşi cerşetori, poeţi ridicoli, vânători de zestre, femei pedante şi vanitoase, pretinşi intelectuali cu diplome îndoielnice, bătrâni curioşi şi plini de tare, dansatori şi dansatoare, părinţi opaci faţă de drepturile tinereţii, îndrăgostiţi recurgând la şiretlicuri pentru a-şi apăra iubirea, nobili rataţi curtezane, tineri curtenitori, clerici acoperind prin sutana lor maşinaţiuni necinstite, negustori veroşi ş.a.

Majoritatea subiectelor au caracter glumeţ. În casa unui om al legii se strecoară doi hoţi, sub pretext că vor să ceară stăpânului o consultaţie juridică. Peste puţin, acesta va afla c-a fost jefuit. Dă alarmă, sesizează autorităţile, dar totul e zadarnic. Hoţii, deghizaţi în cerşetori orbi, s-au pierdut în mulţime şi au izbutit să iasă pe poarta cetăţii, amestecându-se în grupurile de dansatori ce veneau la o serbare populară. Neavând încotro, păgubaşul se mulţumeşte cu o invitaţie la festivităţi, pe care *alguazil*-ul oraşului i-o va oferi în mod graţios ca semn de consolare (*El letrado* – Jurisconsultul). Iată şi un alt subiect, caracteristic prin ascuţime satirică împotriva unor poeţi ridicoli. O femeie tânără şi frumoasă, venită de curând din India, dă de veste că ar vrea să se căsătorească cu un poet şi că este gata să-şi pună toată zestrea la dispoziţia aceluia care o va încânta mai mult cu versurile sale. Pescante, un senior cu pretenţii de cunoscător, e invitat să arbitreze. Asistăm la defilarea pretendenţilor, unul mai ridicol decât celălalt, fiecare întrecându-se să cânte ochii, gura sau mâinile frumoasei. Concursul s-a sfârşit; este proclamat învingătorul, şi acum se aşteaptă clipa fericită în care acesta va intra în posesia dotei promise. Pe o pernă de catifea este adusă unica avere a frumoasei: o pereche de castaniete... Poetul, deşi dezamăgit, nu-şi pierde cumpătul. Ba chiar se proclamă fericit: el va compune versuri după care ea va dansa, căci „muzica, poezia şi dansul pot face împreună casă bună...“ (*El poeta* – Poetul).

Întâlnim şi acţiuni mai complexe, mai susţinute, oferind ca atare un cadru propriu pentru zugrăviri de moravuri şi schiţări de personaje. *El robo de Elena* (Răpirea Elenei) anunţă oarecum situaţii asemănătoare cu cele din Şcoala bărbaţilor de Molière. Tânărul Paez este îndrăgostit de Elena, fiica unui doctor bătrân şi ciufut. În strânsă complicitate cu aceasta, găseşte mijlocul s-o răpească de sub supravegherea tiranică a tatălui, tocmai într-un moment în care bătrânul părea mai încântat de vigilenţa şi de procedeele sale. Sub pretextul unei petreceri de societate pun la cale să se joace în casa doctorului o piesă de teatru, reprezentând răpirea frumoasei Elena de către Paris. Instrucţiunile pe care acesta le dă iubitei sale pe scenă sunt tocmai acelea pe care în pauză le va pune în aplicare. După primul act, când oaspeţii aşteptau începerea celui următor, un valet anunţă că „Paris a răpit pe

Elena...". Până la dezmeticirea bătrânului, perplexitatea acestuia și a invitaților prilejuiește în scenă momente de un comic desăvârșit.

În general, construcția acestor entremeses se aseamănă. Că se află în cauză un preot care în loc de a se vedea de treburile parohiei pune la concurs pe pretendenții la mâna nepoatei sale (*Los organos* – Orgile), ori o veche curtezană pedepsită pentru escrocheriile ei de către unul dintre foștii săi admiratori (*La hechichera* – Vrăjitoarea), ori un parvenit ridicol care pretinde că a te spăla este „un obicei burghez" (*El marqués de Alfarache*), situațiile și înțelesurile lor rămân aceleași. Personajele au jovialitate; dialogurile cuprind părți scânteietoare și sunt conduse cu vervă; observația denotă adesea ascuțimi și ironii remarcabile; cu toate acestea, ne aflăm în fața unor producții minore, care nu întrec caracterul de farse ori de simple improvizații amuzante.

5. Teatrul istoric

Lope de Vega, umanist și om al Renașterii, poate și fost student al universităților din Madrid și Alcalá de Henares, cunoscător al clasicilor și admirator fervent al unor moderni ca Ronsard și Machiavelli, s-a aplecat cu interes asupra istoriei, dar nu ca studiu și exegeză, ci în primul rând ca sursă de situații poetice și subiecte romanești. Mai presus de orice îl interesa să rămână în legătură cu poporul din corrales, să gândească și să vorbească în limba acestuia, să-i simtă vibrările și reacțiile, să-i împărtășească modurile de judecată și de simțire. Nimic, ca această apropiere, nu-i dădea mai multă intuiție a mijloacelor sale de creație, nu-i stimula mai activ fantezia poetică.

Ca și Shakespeare, contemporanul său, folosește multe izvoare: legende populare, texte biblice, cronici, nuvele și romane spaniole sau italiene, istorii orientale ș.a. Însă, principala lui atenție gravitează spre evul mediu spaniol; coloriturile intense și desfășurările patetice ale acestuia îi stimulează sentimentul patriotic și îi dau înaripare poetică.

În numeroase piese, acțiunea se petrece în afara Spaniei. Poetul nu ține la exactitatea faptelor; culoarea locală îl preocupă într-o măsură minimă. În orice împrejurare, într-un fel sau altul, găsește prilejul să aducă pe scenă situații, climate sau valori spaniole. *Roma abrasada y crueldades de Nerón* (Arderea Romei și cruzimile lui Nero), de pildă, reconstituie epoca lui Nero, cu cruzimile și aberațiile ei; dar e destul ca într-o scenă să apară filozoful Seneca, originar din Córdoba, pentru ca dintr-o dată desfășurarea dramei să se transforme într-un elogiu al Spaniei. La fel în *El gran Duque de Moscovia y Emperador perseguido* (Marele Duce de Moscova sau Împăratul persecutat), dramă ce încearcă să reconstituie episoade din istoria țarului Boris Godunov și al falsului Dimitrie; găsim și aici un personaj introdus de circumstanță, Rufino, ale cărui trăsături spaniole de onoare și de loialitate făceau ca publicul din patio să izbucnească în aplauze.

Ceea ce simțim stăruitor, tot timpul, este marea prezență a istoriei naționale spaniole. De aici, un larg și avid interes al poetului pentru vechile cronici și *romances*[1], cântecele de formă populară perpetuate în Spania printr-o lungă tradiție națională. S-ar putea spune că Lope a încercat să reconstituie această istorie, aproape cronologic, într-o vastă frescă dramatică, reunind în ea izvoare vechi și mai noi, mergând până la evenimente contemporane.

Se evocă luptele eroice ale vechilor cantabri cu puterea romană, îndârjită de rezistența acestora (*La amistad pagada* – Prietenia răsplătită). Aflăm despre dezordinile anarhice din statul vizigot, amenințat din clipă în clipă cu prăbușirea (*El rey Bamba* – Regele Wamba). Asistăm la stingerea perioadei gotice, la trădarea contelui Julian (gata ca dintr-o răzbunare personală să dea Spania pe mâna arabilor), la moartea vitejească a lui Rodrigo în bătălia de la Segoyeula și apoi victoria armatelor mahomedane (*El postrer godo de España* – Cel din urmă got din Spania).

Luptele cu maurii sunt înfățișate pe larg, pe planuri multiple, atingând prin varietatea aspectelor cuprinse și prin emoția situațiilor proporții de epopee. Puterea brațelor se unește cu una egală a sufletelor. Devotamentul pentru patrie și simțul de onoare înfruntă toate amenințările, chiar martirajul ori moartea.

Prezentăm, ca ilustrare, una din aceste drame: *Las famosas asturianas* (Bravele asturiene). Ne aflăm în secolul al IX-lea. Noul rege, Alfonso cel cast, consimte ca în tributul anual către mauri să figureze mai departe și cele o sută de fecioare creștine, destinate haremurilor musulmane. Trimisul regelui maur cere prada fără întârziere. Sorții fatali cad și asupra Doñei Sancha, fiică a venerabilului Don Garcia și logodnică a lui Nuño Osorio, credincios slujitor al regelui. Acesta cere regelui să refuze un asemenea tribut odios. Regele, drept răspuns, îi ordonă să conducă el însuși convoiul prizonierelor, ca ambasador al său. E pus în situația de a nu da ascultare regelui sau de a deveni călăul logodnicei sale. Când aceasta îi declară cu mândrie că nu va putea să iubească un om nehotărât, dispus să renunțe la îndatoririle sale de nobil și de patriot, lupta din sufletul lui devine tragică.

Despărțirea dintre tată și fiică este emoționantă. Bătrânul își imploră copila ca în orice situație s-ar afla, cea mizerabilă de sclavă sau cea strălucitoare de regină, să nu-și înstrăineze sufletul de spaniolă.

În tristul cortegiu, Doña Sancha, îmbrăcată în haine simple de doliu, desculță, înconjurată de tovarășele ei de suferință, pășește sigură de sine, fără să dea semne de slăbiciune sau de deznădejde. Nuño și oamenii de sub comanda lui știu că porunca trebuie îndeplinită fără șovăire; în cugetele lor, însă, îi apasă un sentiment de rușine, cu atât mai mult, cu cât victimele stăruie într-o atitudine demnă și

1 *Romances*, spre deosebire de *canciones*, sunt de proveniență populară. În mulțimea și varietatea lor pulsează toată viața istorică și sufletească a poporului spaniol. În *romanceros* – reunind de asemenea mici poeme – apar romances cavalerești, istorice, mitologice, biblice, pastorale, lirice, acestea din urmă cu ton elegiac, vesel sau satiric. Poezia spaniolă, mai cu seamă cea dramatică, le numără printre izvoarele ei de seamă. Reprezintă o sinteză medievală rezultată din ciocnirea elementelor de civilizație andaluză cu cele vizigote. Cervantes, Quevedo și Lope de Vega le-au folosit pe scară largă.

curajoasă. Înțeleg că a duce ordinul regelui până la capăt va însemna dezonoarea lor. În momentul în care maurii se pregătesc să-și ia în primire prada, rup consemnul și încep o luptă vitejească, pe care, în ciuda disproporției de forțe, o vor câștiga. Regele e furios că supușii săi nu i-au ascultat porunca; dar când Nuño și ceilalți cavaleri îi declară că sunt gata să primească orice pedeapsă, nu să și regrete ce-au făcut, regele trece de partea lor.

Referindu-se și la alte etape ale istoriei naționale, dramele lui Lope de Vega ne înfățișează, rând pe rând, întemeierea monarhiei catolice, primele ei cuceriri, constituirea puterii spaniole, luptele regilor cu feudalii rebeli, succesiunea epocilor de eroism și de strălucire, toate acestea marcate prin figuri caracteristice de regi, de mari seniori, de șefi temuți în taberele adverse, de cavaleri viteji și loiali, de femei capabile de abnegație, stăpânite ca și bărbații lor de sentimentul patriei și al onoarei spaniole.

În numeroase drame istorice, regele apare într-o lumină favorabilă. E văzut, după împrejurări, ca un împărțitor de dreptate, un sfătuitor și un arbitru în conflictele dintre popor și seniorii feudali, un apărător al tinereții cu drepturile ei de viață și la iubire, un restaurator al ordinii și al echilibrului moral, când acestea sunt amenințate de manifestările anarhice din țară. Ne explicăm această considerare față de persoana regală prin reunirea a două sentimente: unul al țărănimii spaniole, care vedea în rege un apărător împotriva seniorilor feudali, altul al poetului însuși, care înțelegea autoritatea monarhului ca un factor de unitate națională și de polarizare a datoriei patriotice.

Și mai puternice, însă, sunt înclinațiile lui democratice. Spania, în conștiința lui Lope de Vega, este poporul spaniol ca atare. I se dedică pe de-a-ntregul; sentimentul său monarhic se sprijină pe ideea că prestigiul regal este o condiție de rezistență și de putere națională. Respectă, în rege, nu pe principalul feudal, ci pe acela care trebuie să fie apărătorul celor mulți împotriva abuzurilor practicate de biserică și nobilime. Dragostea pentru popor și loialismul monarhic sunt acte și sentimente prin care poetul are convingerea că-și slujește patria.

Iată, de pildă, epoca primelor lupte de eliberare ale lumii hispano-creștine de sub stăpânirea maură. Regii din această epocă, pe care poetul îi include în subiectele sale, nu au înfățișări solemne, ci o ținută patriarhală de vechi castilieni, aceeași când se află la coarnele plugului, ca și atunci când trag spada, în lupta lor vitejească cu „păgânii".

Citățm, ca operă reprezentativă în această privință, comedia *Los Tellos de Meneses*.

Acțiunea se petrece în secolul al IX-lea. Doña Elvira, fiica regelui Ordoño I, ca să evite căsătoria forțată cu un rege maur din Córdoba, părăsește casa părintească și se refugiază la ferma bătrânului Tello. Aici se îndrăgostește de fiul mai mare al acestuia. regele încuviințează căsătoria.

Urmează la tron Alfonso al III-lea. Acesta nu îngăduie mezalianța; impune ca sora lui să desfacă vechea ei căsătorie și să devină soția contelui de Castilia. Dar cei din neamul lui Tello sunt și ei nobili prin faptele lor, prin felul cum își

iubesc pământul, cum îl lucrează din moși-strămoși și cum l-au apărat vitejește împotriva maurilor. Regele, obligat să revină asupra hotărârii luate, dă celor doi tineri satisfacția meritată.

Figura bătrânului Tello, cea mai bine reliefată dintre toate, pare un model de linie și demnitate castiliană. Din respect pentru rege, înțelege să-i vorbească acestuia în mod ferm, punându-i adevărul în față:

„...Ascultă-mă, stăpâne!... Când ați venit aici, ca să vă primiți coroana, v-am trimis omagiul meu și câteva daruri, pe care însă mi le-ați înapoiat, deoarece modesta căsătorie încheiată de sora voastră vă face să-mi purtați supărare. Dar – slavă Domnului! – și contele de Castilia, ca și oricare altul ce s-ar afla pe întinsurile și sub zările spaniole, nu înseamnă mai mult decât fiul meu. Sunt o scânteie vie din acel got binecuvântat care aici, pe crestele acestor munți și sub aceste ceruri, a dezlănțuit trăsnetul prin care aveau să piară maurii. Întrucât, dacă am trăit printre plugari, mi-aș fi pierdut noblețea? Blazoanele, armele și faptele mele nu se tem de altceva decât de trecerea timpului și de uitarea care ar putea să le înece."

Găsim o linie analogă de gândire și în piesele ce tratează despre dezordinile de la sfârșitul evului mediul spaniol, înainte de venirea pe tron a regilor catolici. feudalii, în continuă insubordonare, întrețin în țară o tiranie odioasă. Își asupresc supușii, le pun în seamă sarcini jignitoare, îi strivesc sub condiții de umilință, la adăpostul unor privilegii practicate în mod abuziv. În lupta deschisă împotriva acestor privilegii – luptă care datează din secolul al XII-lea – regele și poporul s-au ajutat în mod reciproc: cel dintâi sprijinindu-se pe popor pentru a-și asigura astfel autoritatea asupra seniorilor rebeli; celălalt făcând zid în jurul regelui, pentru a fi în țară liniște și ordine. Găsim ecoul acestei alianțe în piese ca *Los Novios de Hornachuelos* (Logodnicii din Hornachuelos), *El mejor alcalde el rey* (Cel mai bun judecător este regele) și *Fuenteovejuna*. Prima îl înfățișează pe Henric al III-lea de Castilia, care în ciuda unor aparențe ce făceau din el un infirm fizic și moral aduce la ascultare pe feudalii abuzivi, în frunte cu trufașul Lope Meléndez. În cea de a doua, apărarea dreptății e și mai pronunțată. Don Tello de Neyra, un mare feudal, se îndrăgostește de Elvira, fiica unui modest muncitor de pământ. Ezită să dea autorizare pentru căsătoria acesteia cu Sancho de Roela, dintr-o familie nobilă sărăcită; în schimb, pune la cale răpirea ei. Tatăl și logodnicul fetei, în ultimă instanță, se plâng regelui. Acesta nu se lasă impresionat de aroganța și solidaritatea de castă a feudalilor. Procedează în judecata sa cu necruțare. Don Tello e obligat să plătească două prețuri: unul tinerei fete, căreia pentru reabilitarea onoarei va trebui să-i dea numele și jumătate din avere, altul călăului, cu capul său, pentru vina de a fi încălcat legile morale ale țării.

Cea mai caracteristică și totodată cea mai puternică în ce privește procesul amintit este drama *Fuenteovejuna* (Fântâna turmelor).

Ne aflăm în secolul al XV-lea, curând după unirea Castiliei cu Aragonul prin căsătoria dintre Ferdinand Catolicul și Isabela. Nobilimea feudală, nemulțumită de această evoluție a faptelor, se dedă la manifestări anarhice. Pe de o parte, o

mână dorința de a submina autoritatea regală; pe de altă parte, stăruie în gândul de răzbunare pentru înfrângerea suferită. Don Fernán Gómez de Guzman, comandorul ordinul de Calatrava, se afirmă ca un rebel notoriu. Aflându-se cu trupa sa în satul Fuenteovejuna, se poartă cu asprime. Instituie asupra țăranilor sarcini abuzive, trece cu ușurință peste legi și drepturi, insultă pe bărbații vrednici și necinstește fiicele locuitorilor. Laurencia, fiica alcaldelui Esteban, este răpită și violată. Se pune la cale și uciderea lui Frondoso, logodnicul acesteia. Revenind în sat, Laurencia îndeamnă populația la revoltă. Țăranii pătrund în locuința tiranului și îl ucid. Capul lui, înfipt în vârful unei sulițe, devine un fel de steag al mișcării. Urmează o anchetă severă, cu torturi la care sunt supuși, fără deosebire, bătrâni, tineri, femei și copii. Nimeni nu se gândește să dea pe față vreun nume. La toate întrebările anchetatorului se răspunde tipic: „Vinovat e tot satul, vinovat e Fuenteovejuna!" Curajul țăranilor și spiritul lor de solidaritate impresionează pe rege, care până în cele din urmă va trebui să admită că aceștia au avut dreptate. Faptul că țăranii și-au făcut singuri dreptate îl nemulțumește; recunoaște însă că vina o poartă nobilul, cu nedreptățile și purtările lui provocatoare.

Conflictul dintre țărani și feudali, același pe care l-am întâlnit și în piese amintite anterior, rezultă aici cu mai multă adâncime. În procesul deschis, sentimentele poetului se situează de partea poporului. Acesta i se înfățișează ca o unitate strânsă, cu personalitate proprie, în stare să imprime ideii de onoare o semnificație socială și națională, la adăpost de prezumția aristocratică. Pe deasupra personajelor individuale, toate bine conturate, se deslușește cu largă putere determinativă personajul colectiv al satului, cu conștiința lui socială, cu puterea lui proprie de gândire și acțiune.

În istoria teatrului revoluționar, Fuenteovejuna deține un loc caracteristic. Găsim în ea ilustrarea aspirației generale spre libertate. Dintre piesele lui Lope de Vega e cea mai îndreptățită la universalitate. Ca fapt imediat, ilustrează drama răzbunării colective împotriva unui tiran; ca semnificație, generală, găsim în ea o reprezentare a conștiinței populare, în datoria ei revoluționară de a-și apăra drepturile la viață.

Înainte de a încheia această scrutare analitică asupra teatrului istoric, e nevoie să ne oprim și asupra dramei *La estrella de Sevilla* (Steaua Sevillei), intrată deopotrivă în repertoriul universal.

Suntem la Sevilla, în secolul al XII-lea, curând după ce regele Sancho cel Brav și-a făcut intrarea triumfală în cetate. Aici, monarhul remarcă pe frumoasa Stella, de care se îndrăgostește. E sora lui Busto de Tavera, unul din notabilii orașului, și logodnica lui Sancho Ortiz de las Roelas, un tânăr nobil și valoros. Zadarnic regele încearcă să-și facă din Busto un aliat sau un complice pentru planurile lui amoroase. Nestăpânit, corupe o roabă și pătrunde noaptea în camera Stellei. Aici, prin întuneric, se întâlnește cu Busto, care din primul moment și-a dat seama că misteriosul personaj este însuși regele. Nu se sfiește să tragă spada. Regele, umilit, e nevoit să e retragă, spre a-și salva viața. Roaba care mijlocise

această întâlnire își recunoaște complicitatea; indignat, Busto o ucide și o spânzură de împrejmuirea palatului regal. Regele, care între timp nu uitase jignirea suferită, se hotărăște să treacă la răzbunare. Ar vrea, însă, ca nici persoana și nici numele lui să nu fie descoperite. Se adresează lui Sancho Ortiz, de a cărui linie cavalerească este sigur:

„*Regele*: Spune-mi Sancho, ce pedeapsă se cuvine aceluia care a tras spada împotriva regelui său?

Sancho: Moartea!

Regele: Ai ști să i-o dai?

Sancho: Da! Însă, Sire, ca soldat și ca purtător al numelui de Roelas, n-aș putea să fac aceasta decât luptând cu adversarul meu în față."

Tânărul refuză să primească garanția oferită împotriva unor eventuale consecințe. Cuvântul regelui îi e de ajuns. Îi cere acestuia doar atât: să-i acorde mâna unei femei, fără ca deocamdată să-i anunțe numele. Regele consimte și-i încredințează biletul pe care se află înscris condamnatul. Roelas, rămas singur, află cu groază că acela pe care trebuie să-l ucidă e Busto, prietenul său bun și fratele iubit al logodnicei sale. Înțelegând să-și respecte cuvântul dat regelui, luptă cu Busto și-l doboară. Adus în fața judecății, Roelas refuză să facă fie și cea mai simplă declarație ce i-ar putea ușura situația. E condamnat la moarte. Tânărul preferă să primească sentința, decât să-l pună în cauză pe regele său. Impresionat de atâta tărie de caracter, regele își recunoaște vinovăția și încearcă să repare lucrurile prin căsătoria celor doi îndrăgostiți. Dar e prea târziu. Fericirea nu mai este posibilă, din moment ce între ei stăruie amintirea sângelui nevinovat al lui Busto.

„*Stella*: Ar fi îngrozitor să-l știu lângă mine, pe ucigașul fratelui meu.

Sancho: Și pentru mine, la fel, să am în fața ochilor pe sora celui mai bun prieten, ucis pe nedrept de propria-mi mână."

Deși în sinea lor continuă să se iubească, tinerii se despart pentru totdeauna.

Redusă la atâta, piesa ar putea să semene cu multe altele din dramaturgia spaniolă sau din repertorii înrudite. Lope, însă, a izbutit să-i dea adevăr, măreție și fervoare. E plină de viață și de putere comunicativă. Mișcările se înlănțuie într-un ritm viu, vibrând de căldură și de emoție. Găsim în bogăția de imagini, de culori și de mișcări ale dialogului o convergență strânsă. Totul ajută la punerea în lumină a unor trăsături dominante: orbirea pasională a regelui și inferioritatea lui ca om, onoarea incoruptibilă a lui Busto, împletirea de forță și gingășie din ființa Stellei. Pe un fond istoric real, poetul creează acțiuni, personaje și situații psihologice de o mare intensitate dramatică.

6. Teatrul de moravuri și sentimente

În raport cu capitolele analizate până aici, caracterizarea acestei ultime părți din creația dramatică a lui Lope de Vega ridică dificultăți mai sensibile. Încadrarea într-o privire de ansamblu nu se oferă dintr-o dată. Poetul folosește elemente din

aproape toată întinderea societății spaniole contemporane: nobili, orășeni, țărani. Realizează o mare varietate de specii: de la comedii galante sau comedii de intrigă – în parte imitate după repertoriile italiene, dar în genere inspirate din gusturi și realități locale – până la comedii de caracter și la drame de moravuri, cu desfășurări și intensități sângeroase. Sunt compuse pentru întreg publicul spaniol: și pentru nobilii care vin la reprezentații în trăsuri de lux, cu fast, înconjurați de servitori, și pentru mulțimile de oameni simpli, față de care Lope nutrește o simpatie cu atât mai caldă cu cât recunoaște în ei, cu afecțiune, pe adevărații și statornicii săi admiratori.

Multe dintre piesele în chestiune au fost elaborate în grabă. Adesea, caracterele sunt numai schițate, nu și adâncite. La fel și cu evenimentele aduse pe scenă: multe sunt privite din exterior, punându-se accent pe ceea ce putea să le asigure expresie și culoare.

Pe deasupra laturilor facile, ca și a unor inegalități, piesele în cauză rămân totuși interesante, întâi pentru că au dat la iveală unei lumi întregi de sentimente și apoi pentru că găsim în ele o bogată frescă de moravuri spaniole.

Lumea de sentimente la care ne referim e o lume plină de solicitări, făcută din prospețimi și transparențe. Poetul simte viața intens, o aspiră cu porii deschiși, în toată multiplicitatea curgerilor și înfățișărilor ei. De aceea ce ar putea să pară formal, să devină schematic, îl apără – ca să spunem așa – însăși natura sa, o natură activă, multiplă, sensibilă la tot ce-l înconjoară. Nu este în firea lui să adâncească trăsături și caractere, să facă asupra acestora studii sau să și le apropie printr-o trăire mai îndelungă; reușește, însă, prin simpatia ce le-o poartă, să intuiască chipul lor adevărat, să le dea individualizarea la care au dreptul, să le surprindă în bogăția lor de manifestări și inițiative. Astfel, asistăm la o succesiune scânteietoare de scene vii, sugestive, pline de o vervă contagioasă, al căror adevăr nu va înceta nici o clipă de a se impune, chiar și așa, fără ca poetul să se fi aplicat asupra lor cu voință și putere reflexivă. Lope își alege domenii reale, pline de situații și solicitări imediate. Pătrunzând pe acestea, spiritul ne e scutit de a se încărca cu o prevenire sau alta. Nervi vii, sănătoși, susținuți de o simțire firească a vieții – iată tot ce ne trebuie, pentru ca aceste domenii să ni le deschidă dintr-o dată, comunicându-ne cu ușurință mișcarea și conținuturile lor.

Folosind date și înclinații naționale, devenite în teatrul vremii o tradiție, Lope de Vega a putut să concretizeze un tip de comedie de intrigă specific spaniol, cunoscut de la el încoace sub denumirea de comedia de capă și spadă (*comedia de capa y espada*). Denumirea se trage de la costumul pe care trebuiau să-l poarte actorii, marcând astfel rangul social al personajelor puse în cauză: o manta amplă cu glugă, cu marginea laterală ridicată de o spadă imensă, atârnată la cingătoare. Piesele erau denumite „comedii"; aceasta nu excludea ca de multe ori conținutul lor să fie tragic. Erau de fapt o speță de drame domestice, bogate în evenimente, cu intrigă complicată, adesea excesivă. În centrul lor găsim câteva sentimente directoare: onoarea și orgoliul de clasă, iubirea, gelozia, blazonul, mândria de familie. De aici, atât la Lope de Vega cât și mai târziu la Calderón, o abundență de

situații ca acestea: scene de gelozie între îndrăgostiți, răzbunări ale soților ori ale fraților împotriva diferiților seducători, scene de noapte, aventuri de balcon, dueluri, gesturi spadasine, acțiuni cavalerești, toate susținute spectacular, cu ingeniozitate, de către cavaleri înveșmântați superb în draperiile mantiei lor și de femei semimascate, pierzându-se în valuri de tafta sau în bogății de dantele.

În Spania Renașterii, aceste comedii de capă și spadă au putut face o carieră mare, întrucât prin conținutul lor impetuos și prin spectaculozitatea lor încărcată de culoare conveneau temperamentului național. Mulțimea de întâlniri misterioase sau neașteptate, scenele de dueluri și travestiri, romantismul serenadelor de balcon, recunoașterile dramatice, situațiile de comic sau de perplexitate agreabilă create prin desele quiproquo-uri puse în mișcare – toate acestea puteau să stârnească aplauze, asigurând reprezentațiilor spectatori convinși și frenetici.

Avem de adăugat prezenta activă și semnificativă a unui personaj caracteristic: *el gracioso*. Denumirea indică inițial o apariție hazlie, în genere inofensivă; cu timpul, aceste trăsături îi vor fi modificate mult, chiar radical. Lope de Vega și Calderón cultivă acest personaj în comedii ca și în drame. Seamănă în multe privințe cu sclavul din comediile antice, în speță ale lui Plaut. Apar situații când și el ține în mână firele intrigii, ajutând la înnodarea, creșterea și rezolvarea ei. Câteodată, însă, *el gracioso* ni se înfățișează doar ca un bufon de comedie, având ca misiune principală să aducă o notă de umor sau de bună dispoziție. Veșnic râzând, gata să ia în zeflemea atât pe alții cât și pe sine însuși, în opoziție cu virtuțile cavalerești, este pus să aducă în scenă mai mult vicii, începând cu unele abia perceptibile și urcând până la altele apăsate și vulgare. Nu-și face scrupule vreodată. Consimte să fie poltron, cu naturalețe și dezinvoltură. Departe de a încerca să-și ascundă scăderile, dimpotrivă, și le etalează. E mâncăcios, lacom, bucuros când poate să facă glume tari, eventual triviale. Câteodată, aceste trăsături îi sunt accentuate cu dinadinsul, pentru ca prin contrast să răsară mai în lumină însușirile de cavalerism, de onoare, de bună-cuviință, de castitate ori de abnegație ale eroilor. Își urmează stăpânul pas cu pas, ca o umbră, ca o caricatură, uneori pentru a-i pune în relief superioritatea, alteori pentru a-l face ridicol, prin parodieri brutale ori atitudini prozaice.

Oricum, prezența acestui personaj nu trebuie minimalizată. Lope îl va folosi, adesea, pentru a-și exprima prin el sentimentele sale democratice. Împrumutându-i-se mișcări spontane, naturale, personajul căpăta astfel putința să reprezinte bunul-simț popular, cu inițiativele lui curajoase și cu modurile sale realiste. Notăm, în plus, că personajul în cauză nu era pus să intre în rețeaua acțiunii, ci putea să rămână la marginea ei. De această libertate, Lope și alți autori s-au folosit din plin. Dacă în atâtea rânduri *el gracioso* n-a avut altă menire decât să imprime colorituri comice și să dea pieselor mișcare, în atâtea altele apare ca purtător de cuvânt, fie al unor stări de opinie publică, fie al unor idei ale autorului, și unele și celelalte îndreptate satiric împotriva aristocrației și a moravurilor feudale. Câteodată, manifestările acestui personaj sunt de un realism prozaic, nefăcând nimic ca să ascundă linia rudimentară sau vulgaritatea; au însă meritul de a fi

apărat drepturile și judecățile simțului comun, ceea ce, chiar și în asemenea condiții, putea să le păstreze adevărul și savoarea.

Personajul *el gracioso*, cu rolurile lui de tip bufon, exista și înainte de Lope de Vega; acesta, însă, îi va perfecționa aparițiile, aducându-l mai aproape de mersul acțiunii și imprimându-i o vervă nouă, incomparabil mai expresivă decât în trecut. Lope nu-i copiază pe Plaut și pe Terențiu, așa cum unii comentatori s-au grăbit să afirme; folosește din teatrul clasic doar o indicație cu totul generală, pe care o transpune în așa fel, încât să capete prin ea putința de a înfățișa oameni, moravuri și situații contemporane din țara sa.

În teatrul său, Lope de Vega rezervă iubirii un rol primordial. preocuparea capătă aspecte multiple; poetul îmbrățișează cu interes egal toate formele iubirii, de la cele mai realiste până la altele adânc visătoare. Găsim deopotrivă și incipientele dragostei, cu jocurile și sclipirile lor caracteristice, ca și dezlănțuirile ei pasionale, cu puterea lor de a pune stăpânire pe toate resorturile judecății și ale simțirii. Avem de remarcat că Lope știe să evolueze pe aceste distanțe cu simplitate și naturalețe, fără ca vreodată trecerea de la o stare extremă la alta să fie forțată sau arbitrară.

De la zugrăvirea amorului libertin de tipul celui pus pe seama marilor săi seniori din *Pedeapsa nu e răzbunare* și *Fuenteovejuna*, Lope trece în *Porfiar hasta morir* (Stăruință până la moarte) la zugrăvirea unui amor opus, făcut din impetuozități și disperări intense, aproape ireale. Dacă în *La esclava de su galan* (Sclava curtezanului ei) găsim amorul tânăr, plin de prospețime și de naivitate grațioasă, în schimb, în *El caballero de Olmedo* (Cavalerul din Olmedo) întâlnim amorul viril, stăpân pe el și iradiind prin toate manifestările sale o atmosferă de sănătate morală. Când este cazul, ca în *La dama boba* (Doamna neghioabă), Lope face din amor un resort al desfășurării comice; alteori, dimpotrivă, acesta cuprinde un tragism aducător de nefericire, mergând până la crimă în El *castigo sin venganza* (Pedeapsa nu e răzbunare).

Uneori, în comediile sale de intrigă, Lope se lasă prins de tema amorului care începe cu dispreț sau dușmănie, acordându-i preferințe marcate. Laura, eroina din *La vengadora de las mujeres* (Răzbunătoarea femeilor), a jurat să-și răzbune semenele, disprețuind pe toți bărbații fără deosebire. Dar până la urmă, învinsă pe nesimțite și îmblânzită fără voie, va acorda inima și prețuirea ei lui Lisardo, bărbatului pe care la început îl disprețuia mai mult. *Los milagros del desprecio* (Miracolele disprețului), *La hermosa fea* (Frumoasa urâtă), *Porfiando venga amor* (Amorul învinge prin îndărătnicie) ș.a. reiau aceeași idee în situații variate, cu vervă și invenții ingenioase.

Gelozia e cuprinsă și ea între zugrăvirile amorului. În unele piese, acest sentiment se menține pe linii grațioase și șăgalnice, în tonuri și situații de comedie. Ne gândim mai cu seamă la *El perro del hortelano* (Câinele grădinarului), una dintre comediile cele mai cunoscute și mai des înscrise în repertoriile teatrelor.

Contesa Diana de Belflor este îndrăgostită de Teodoro, tânărul ei secretar, un om capabil, bine înzestrat sub toate raporturile, dar provenind dintr-o pătură socială fără blazon. Stăpâna ezită să-l ia în căsătorie, de teamă ca printr-o asemenea mezalianță să nu jignească principiul aristocratic al „onoarei"; nu acceptă însă nici căsătoria lui cu Marcela, o fată pe care o cunoscuse mai demult și înspre care își simțea aplecări afectuoase. „Îmi vine să înnebunesc – spune Teodoro – când o văd cu câtă ușurință poate să treacă de la dragoste la ură. Nu mă vrea nici al ei, și nici al Marcelei; dacă vreodată încerc să n-o mai privesc, nu-mi dă pace până nu-i adresez iarăși cuvântul. Exact ca în proverbul cu câinele grădinarului: nu mănâncă legumele, dar nici pe alții nu-i lasă să le mănânce." Până la sfârșit, lucrurile se vor soluționa ca într-o comedie. Tristan, valetul lui Teodoro, găsește mijlocul prin care îi va convinge pe toți că stăpânul său este fiul unui nobil. Diana își dă seama de șiretlic; dar, din moment ce opinia publică e satisfăcută, se simte ușurată și se căsătorește în liniște cu bărbatul iubit.

În altă drame, pornirile geloziei se desfășoară intens, ajungând până la teroare și crimă. Ducele de Ferrara, pentru a se răzbuna împotriva fiului său Federico, vinovat de a fi întreținut legături de dragoste cu mama sa vitregă, poruncește tânărului să ucidă pe omul aflat sub o învelitoare de tafta, pe motivul c-ar fi un dușman notoriu. O dată fapta comisă, se va afla că victima era însăși Casandra, nefericita soție a ducelui. Mergând cu cruzimea până la capăt, acesta va da ordin ca Federico să fie ucis ca asasin al mamei sale (*El castigo sin venganza*).

De ce, oare, poetul a ținut să dea în teatrul său o atât de mare extindere sentimentului de gelozie?

O primă explicație ar fi de ordin psihologic și autobiografic. Știm de la Lope, din diferitele lui mărturisiri, că în viața sa intimă poetul s-a simțit adeseori stăpânit și zguduit de acest sentiment. „*Celos son amor*" – gelozia este și ea iubire; sunt cuvinte rostite de un personaj, dar prin care poetul s-a zugrăvit pe sine. Tot el precizează, într-o încercare introspectivă: „...Această gelozie devenea în mine o pasiune într-atât de nestăpânită, încât uneori mă simțeam devenind gelos chiar și pe mine însumi. Când venea spre mine cu mângâieri și gesturi de dragoste, îmi spuneam ori că îmi joacă o comedie, ori că în locul meu putea să fie și altul, ori că semănam cu cineva, poate iubit pe vremuri, așteptat să sosească dintr-un moment într-altul. Astfel, din orice îmi făceam un motiv de suferință; puteam să devin gelos pe tot, până și pe stofa din rochiile iubitei, pe culorile eu favorite sau pe oglinda în care își privea chipul."

O altă explicație – legată oarecum de cea amintită mai sus – privește de asemenea implacabilul sentiment al onoarei, ca trăsătură caracteristică a modului de viață spaniol. Gelozia, în felul cum susține acțiunea dramatică, nu mai este o gelozie obișnuită, rezultând din sfărâmarea unei iubiri, ci o suferință mai mare, adâncă, legată deopotrivă de știrbirea prestigiului personal și a prestigiului de clasă în fața opiniei publice. Așa fiind, răzbunarea pusă la cale – răzbunare pe

care eroii poetului sunt hotărâți s-o urmeze până la capăt – implică în dezlănțuirile ei pasionale și un principiu general, de răzbunare și de apărare a onoarei jignite.

Trebuie să subliniem că în zugrăvirea sentimentului de gelozie, Lope de Vega introduce punctul de onoare (*el pundonor*) nu numai la eroii din sfera aristocratică, ci și la personajele plebeiene. Ne gândim, mai cu seamă piesa *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (Peribáñez și comandorul de Ocaña). Comandorul se simte atras de Casilda, o țărancă frumoasă, tânără mireasă a țăranului Peribáñez. Ca să se poată afla nestingherit în preajma ei, îl ridică pe Peribáñez la rangul de căpitan și-i încredințează misiuni departe de locul taberei. Dar țăranul a prins de veste; hotărârea lui va fi necruțătoare. Îl prinde pe comandor și-l ucide pentru a-și apăra onoarea. Chemat în fața regelui, Peribáñez nu se lasă intimidat. E un simplu țăran, dar se simte aparținând unei tradiții puternice, cu mândria ei firească, pe care nimeni n-ar avea dreptul „s-o calce în picioare".

Despre acest sentiment al onoarei – la honra – trebuie să amintim mereu, fiind un punct de reper pe largi porțiuni din tematica de teatru a lui Lope de Vega.

Printre altele, *la honra* înseamnă apărarea unei anume purități a sângelui spaniol, *la limpieza del sangre*. La origine, ideea marcase o formă de rezistență împotriva invaziei arabe; mai târziu s-a transformat într-o trăsătură stereotipă de mentalitate feudală, vecină câteodată cu obsesia și prejudecata.

Exacerbarea sentimentului de onoare, cu o prezumție atât de marcată a sângelui spaniol, avea să ducă pe plan național la un adevărat delir de superioritate, cu manifestări de dispreț față de străini, portughezi, mauri, în oarecare măsură și italieni.

Comedia *El remedio en la desdicha* (Leac în nenorocire), reflectă această situație în mod sugestiv. Se ia ca pretext o intrigă amoroasă. Rodrigo de Narváez, alcaldele de Alora, tipul militarului spaniol aplecat spre aventuri erotice și în același timp pătruns până la superstiție de sentimentul onoarei e prins de farmecele maurei Alara, soția lui Aıráez, un fanatic al onoarei arabe. Narváez nu se gândește să renunțe la frumoasa maură, cu atât mai mult cu cât aceasta i se oferă în mod generos, dar nici n-ar vrea, ca spaniol, să treacă peste îndatoririle onoarei. S-ar simți liniștit dacă maurul ar fi adus în situația de a le încălca el mai întâi. Așa se va și întâmpla. Printr-o serie de peripeții, Narváez îl provoacă la duel pe maur, punându-l astfel în situația de a se preda cu lașitate. Din această clipă, Narváez va putea să dispună de Alara în voie, spre marea mulțumire și a publicului ascultător, căruia prin defecțiunea maurului i se măgulea orgoliul național. E limpede că în această direcție Lope nu s-a străduit să se elibereze de o anume prejudecată a poporului său; nu contestă existența onoarei arabe, dar oricum n-ar admite ca aceasta să fie pusă pe o treaptă de egalitate cu cea spaniolă.

În dramele sale, Lope antrenează situații din toate straturile societății spaniole. Totuși, cele mai multe aplecări privesc înspre lumea nobilimii, atât pentru a-i cânta virtuțile – legate, cum am mai spus, de tradiția unui vechi patriotism local – cât și pentru a-i pune în lumină o seamă de vicii, unele constituite de-a binelea,

altele pe cale de constituire. Înțelegem că mândria lui de spaniol, ca și diferitele concesii ce trebuiau făcute unor judecăți și prejudecăți comune, îl obligau să dea câștig de cauză tradiției, cu instituțiile ei existente. Nu e însă mai puțin adevărat că printre consacrări și recunoașteri putea să-și facă drum și un anume spirit critic, ceea ce bănuim că Lope de Vega concepea și accepta cu plăcere.

Să ne referim, în revenire, la contesa Diana, principalul personaj din *Câinele grădinarului*. Pe plan sentimental, eroina este o victorioasă, întrucât până în cele din urmă s-a găsit un mijloc salutar care să-i facă posibilă căsătoria cu bărbatul iubit; pe plan social va fi însă o înfrântă, pentru că blazonul lui Teodoro este doar un blazon formal, conformat pentru ochii lumii. Tot așa și în cazul lui Rodrigo de Narvárez, care aparent nu trădează legile onoarei; în fond, însă recurge la un compromis, la o înscenare, menită să îndeplinească mai mult o uzanță decât să asigure o realitate.

Recurgând la asemenea practici, nobilimea dezvăluia descompuneri și își dădea singură vot de blam. Numai apărea ca o forță în sine și prin sine, capabilă să reziste și să apere realitatea unor principii, ci ca o instituție obosită, zdruncinată în fondurile ei morale, trăind din aparențe, din prejudecăți și din inerții sufletești, dispusă să încheie cu ușurință tranzacții și compromisuri.

În raport cu alți scriitori spanioli, și mai cu seamă în raport cu Calderón în al cărui teatru exacerbarea sentimentului de onoare va deveni un resort aproape mecanic, Lope de Vega procedează în această direcție cu surdină, dovedind pe lângă un pronunțat simț de măsură și o mai justă perspectivă a lucrurilor. Va ști, anume, să nu se mărginească la practici obișnuite, devenite convenționale, ci să lege acest sentiment și de aspecte reale, unele privind critica rămășițelor de mentalitate feudală, altele având în vedere apărarea demnității umane.

În teatrul său de moravuri și de intrigă, Lope a rezervat personajelor feminine locuri de seamă. Poetul atribuie eroinelor sale grație, vervă, ingeniozitate, colorituri pline, putere de a inventa situații antrenante, conducând până în cele din urmă la soluții fericite. Prezența lor ni se comunică, ne interesează, ne convinge, și aceasta nu numai prin joc sau farmec, ci deopotrivă și prin inteligență, prin spirit de inițiativă și prin vivacitatea mișcării.

Roberto, personajul din *El mayor imposible* (Cel mai imposibil lucru), manifestă în părerile sale o siguranță de sine aproape trufașă. Regina Neapolelui, stăpâna sa, se gândește să-i dea tânărului și prezumțiosului curtean o lecție. Într-o reuniune intimă patronată de regină, în care se schimbaseră diferite păreri vesele în chestiuni de filozofie amoroasă, se spusese printre altele că nu există o mai mare imposibilitate ca aceea de a păzi o femeie care ea însăși nu vrea să se păzească. Dar Roberto protestează; cel puțin pentru sora sa Diana ar putea să garanteze cu capul. Urmează peripeții complicate. Fapt e că până la sfârșit repetatele și minuțioasele măsuri de precauție luate de Roberto nu vor împiedica pe tânărul Lisardo să se introducă în casa cerberului, să ajungă în preajma frumoasei Diana, s-o intereseze, să-i câștige

dragostea și apoi s-o ia de soție, fără ca în toate acestea să se fi ivit ceva de natură să tulbure inocența fetei sau să atragă asupra ei vreun blam.

Cel care conduce intriga și inventează cu abilitate, este valetul lui Lisardo, un personaj pitoresc, oarecum un înaintaș al valeților din comediile lui Molière și al lui Figaro din *Bărbierul din Sevilla*. Totuși, nu era exclus ca acțiunile valetului să rămână la jumătatea drumului sau chiar să eșueze, dacă nu s-ar fi sprijinit pe voința și inteligența Dianei, pe hotărârea ei de a-și apăra o fericire legitimă, în acord cu legile sufletului și ale societății.

La noche toledana (Noaptea la Toledo) aduce în această privință noi confirmări. Este o comedie laborioasă, cu intrigă bogată. Nu arareori avem sentimentul că autorul se pierde în mulțimea peripețiilor; până la sfârșit, însă, lucrurile se rezolvă limpede și ingenios.

Lisena, eroina principală, este o fată tânără, plină de farmec, pe cât de grațioasă pe atâta de isteață. E hotărâtă să-și păstreze iubitul, pe nestatornicul Florencio, care deocamdată o trădează. În acest scop, Lisena întocmește un plan complicat și îndrăzneț. Se deghizează sub numele de Ines, intră în serviciu într-un han la care știa că Florencio și prietenul lui Beltrán au obiceiul să se oprească, se preface că nu observă idila acestora cu Gerarda și Lucrecia, ascultă cu răbdare declamațiile unui căpitan fanfaron și supralicitările stegarului, însoțitorul acestuia, pentru ca în cele din urmă să profite de încurcătura născută prin ivirea lui Lucindo și a lui Fineo, adevărații aspiranți la inimile celor două fete petrecărețe. Lisena are în mâna ei cinci îndrăgostiți; pe fiecare din aceștia știe cum să-l câștige, cum să-l aducă pe nesimțite sub ascultarea ei, cum să-l manevreze cu discreție, lăsându-i deopotrivă o impresie de câștig, de satisfacție personală. Își urmărește scopul cu precizie; în același timp îi apară și pe ceilalți, pe unii scoțându-i din aventura în care alunecaseră, pe alții readucându-i la linia unor sentimente mai oneste. Căpitanul și stegarul înțeleg c-au fost ridicoli; Lucindo se reconciliază cu Lucrecia și reintră în grațiile acesteia; Gerarda se va căsători cu Fineo; Florencio, care acum își dă seama de meritele Lisenei, se pocăiește; iar aceasta, triumfând pe deasupra tuturor, va reintra în posesia iubitului ei, rămânând ca prin căsătorie să-l cumințească pentru totdeauna.

Fenisa, eroina din *La discreta enamorada* (Tăcuta îndrăgostită), se înrudește de aproape cu Lisena. Întâlnim aceeași inocență a fetei tinere, dublată însă parcă de o și mai mare abilitate, de o și mai subtilă artă de a mânui oamenii, când e vorba să-și apere dragostea ori să-i netezească drumul. Principala adversară îi e propria sa mamă, Belisa, o femeie lipsită de simțul ridicolului și al măsurii. Deși în viață și-a acordat totul, mai ales plăcerile ilicite ale dragostei, nu încetează de a da fiicei sale sfaturi de pruderie și de virtute. Fenisa o ascultă cu un aer nevinovat, pentru ca tot cu un aer nevinovat să-i și răspundă:

„*Belisa*: Ține ochii în jos; o fată tânără nu trebuie să vadă decât pământul pe care calcă!

Fenisa: Cum, și atunci să nu mai privesc niciodată cerul?

Belisa: Să asculți ce-ți spun!...

Fenisa: Să ascult?... și să nu mă mir?!... Bănuiesc că Dumnezeu a ridicat pe om în două picioare ca să poată privi cerul. Ba, mai mult! Văd în aceasta un semn și o poruncă din marea lui putere, întrucât omul e dator ca mereu să aibă înaintea ochilor locul pe care s-a născut... Dobitoacele, da, privesc spre pământ; dar așa e legea lor și pentru aceasta au fost făcute... Mie, ca om, mi se cade oare să le imit?

Belisa: E de ajuns să contempli cerul în sinea ta... În camera ta, te poți purta cum vei crede de cuviință; într-alt fel, însă, se cade să te porți când ieși în lume...

Fenisa: Ei bine, află că nu sunt călugăriță. Și nici nu vreau să mă fac!... Numai atunci ți-aș putea urma asemenea sfaturi... Dacă ții cu orice preț să ți le-ascult, închide-mă în odaia mea, cu zece chei!...

Belisa: Nu socotești că mergi prea departe?...

Fenisa: mă crezi pesemne o nesimțitoare... Altminteri, n-ar fi putut să-ți treacă prin cap a-mi cere asemenea lucruri... Mă certi pentru ochii mei... Dar, spune-mi, ce ai cu ei, ce ți-au făcut?

Belisa: Există în Madrid tineri ale căror ocheade s-ar putea să te străbată ca un fulger. Știi ce spunea un bunic al tău: «Fata tânără care nu știe să-și ascundă zâmbetul e ca o fiară sălbatică pe care o vor încolți vânătorii. Câți ochi o privesc, sunt tot atâtea săgeți care ar putea-o străpunge»...

Fenisa: Da, și dacă o fată tânără n-ar mai vedea pe nimeni, atunci cum se va mai mărita vreodată?

Belisa: Dacă are nume bun, dacă e cuminte și de familie aleasă, o să se mărite, o să se mărite, fără îndoială...

Fenisa: Da, mamă, dar să știi și dumneata de la mine: unde nu e bogăție, frumusețea poate mult..."

Dacă i-ar fi ripostat mai departe, e limpede că mama i-ar fi răspuns mai aprig. Va fi nevoie, deci, s-o înfrângă prin mijloace mai abile, mai ocolite, prin vicleșuguri feminine. E uimitor cât de bine și cât de repede va învăța să le mânuiască. Nu are în ea nimic urât, pervertit; are însă un instinct sigur, care îi dictează cum să-și apere dragostea, fie și cu un preț care pentru moment ar putea s-o pună într-o lumină îndoielnică. Și iat-o, neîntârziat, la lucru! Prefăcându-se că n-ar respinge propunerea bătrânului căpitan Bernardo, pe care din motive meschine Belisa i-l destinase ca soț, izbutește să adoarmă vigilența cerberei. Între timp l-a întâlnit pe Lucindo, fiul căpitanului, s-a îndrăgostit de el și, înainte ca tânărul să bănuiască, și l-a ales drept soț. Acțiunea astfel începută comportă riscuri și îndrăzneli. Belisa, care se crede mereu tânără și cuceritoare, ascultă presupusele declarații de dragoste ale lui Lucindo; în realitate, omul ascuns sub capă și care îi vorbește cu înfocare e Hernando, valetul abil, pus să facă jocul stăpânului său, în vreme ce acesta o strânge pe Fenisa cu fericire în brațe. Se ivesc și unele incidente pitorești, pe care Lope știe să le presare cu meșteșug și cu mare intuiție comică. Un moment, s-ar părea că dragostea începută se învăluie în puțină ceață; dar aceasta va fi risipită la timp, așa încât fericirea celor doi tineri să apară în deplina ei lumină.

Cât despre deznodământ, e acela pe care îl bănuim: în puterea nopții, la adăpostul întunericului, se vor oficia două căsătorii. Dar nu acelea pe care le gândise cu orgoliu Belisa, ci acelea pe care a știut să le pună la cale Fenisa: ea cu Lucindo, Belisa cu căpitanul.

Peripețiile și personajele din *La discreta enamorada* ne pun pe urmele comediei de mai târziu a lui Molière, *Școala femeilor*. Fenisa va deveni Agnès; Lucindo seamănă cu Horace; rolul căpitanului va fi preluat de Arnolphe, tutorele tinerei eroine. Și sub raportul intrigii, ca și sub acela al zugrăvirii de caractere, Lope se afirmă ca un înaintaș; prefigurează în opera sa situații și semnificații caracteristice, din care comedia clasică a secolului al XVII-lea își va întocmi puncte serioase de sprijin.

Am văzut, în exemplele amintite mai sus, în ce fel Lope de Vega știe să dea ingenuității feminine note simpatice de îndrăzneală, apărând prin ele dreptul la iubire și fericire. Dar găsim și cazuri contrarii, când sensibilitatea feminină ne este arătată într-o lumină mai relativă, cu aplecări spre cochetărie frivolă, spre sentimente capricioase și judecăți superficiale.

Iat-o anume, pe tânăra eroină din *La dama melindrosa* (Mofturoasa). N-o încântă nimic, n-o interesează nici un bărbat, fie el cât de bun ori de capabil. Are o mândrie vanitoasă care până la sfârșit va crea în jurul ei un cerc de tăcere și răceală. Mătușa ei, Lisarda o cunoaște bine; o numără printre cele „fete greu de măritat", care după ce din capriciu sau din superficialitate au lăsat să treacă pe lângă ele numeroși tineri aleși, sfârșesc prin a „naufragia" pe seama „primului venit". Într-adevăr, o cer în căsătorie mai mulți tineri. Fiecăruia, însă, îi găsește un cusur: doctorul „e chel"; cavalerul de La Mancha „are unghiile negre și picioarele prea mari"; gentilomul francez îl repugnă pentru că „nu i-ar plăcea să aibă un soț căruia să i se adreseze cu monsieur, după cum nici nu-i place să i se spună madame" ș.a.m.d. Când unchiul său îi vorbește despre cererea unui ofițer brav, care pe câmpul de luptă a pierdut un ochi, cocheta îi răspunde:

„Ce vrei, unchiule, trebuie să mă înțelegi! Dintre cuvintele drăgălașe de alintare, ar trebui să renunț la *mis ojos* (ochii mei)... nu pot spune *mi ojo* (ochiul meu)... ar fi neplăcut și pentru mine, și pentru el..." Tot așa și despre Don Luis, cavaler pe al cărui piept strălucește șopârla ordinului Sf. Iacob: „Cu această șopârlă pe piept, mi-ar fi frică să mă las strânsă în brațe..." Și mai departe: „Știu că nu este un animal, ci o distincție... Dar ce să fac? E de ajuns să-i aud numele, ca să mi se facă frică..." În concluzie, bătrânul îi spune: „Ia seama, fata mea, tinerețea trece cum trec florile; nu lăsa să vină o zi în care vei regreta zadarnic!"

Aceste apariții feminine, cu caracter sporadic, privind întâmplări particulare, se înscriu totuși într-un context mai larg. Poetul pare stăpânit de dorința de a se recunoaște femeii în societate un rol mai cuprinzător decât cel ce i se atribuia în mod obișnuit. Gândul că femeia este ținută într-o stare de inferioritate îl nemulțumește. Nu formulează aceste opinii sau sentimente în mod explicit; le dă însă viață pe scenă, punându-le în vorbele și actele personajelor sale.

Câteodată, tema este tratată sub formă de glumă: femei care se plâng că bărbații se arată sensibili și cavaleri cu ele doar până își ating scopul; femei care totuși își încetează răzvrătirile când bărbații „tirani" capitulează prin îndrăgostire sau prin acceptarea căsătoriei; femei care într-un moment exclamă cu înfocare „c-ar trebui să moară toți bărbații", dar care după aceea se declară învinse, ca „neputând să lupte cu indiferența acestora"; femei care își proclamă aversiunea față de bărbați, dar care n-ar admite ca aceștia să nu se îndrăgostească de ele etc.

Alteori, preocuparea capătă un caracter mai apăsat, mai grav, prin raportări la fapte menite să apere demnitatea feminină sau să pună în lumină misiuni de ordin patriotic și umanitar. Anume: datoria femeii de a fi o păstrătoare a formelor de gingășie sufletească, de a se educa în așa fel, încât la rândul ei să poată fi educatoare pentru alții, de a nu deveni *o melindrosa*, ridicolă prin moșturi și prețiozitate. Galeria figurilor feminine se îmbogățește simțitor cu personaje polarizând dintre început simpatii și aprecieri unanime: femei gata să lupte pentru sentimentul onoarei, cu aceeași hotărâre ca bărbații; fete tinere, înțelegând să se revolte împotriva prejudecăților și a claustrărilor absurde impuse de părinți neînțelegători și de guvernante-cerberi; femei stăpânite de sentimentul mândriei naționale, preferând să li se taie mâinile decât să fie duse în robie la musulmani.

Lumea creată de Lope de Vega în comediile sale de sentimente e o lume mult prea vie și complexă pentru a încăpea în rubrici, fie acestea cât de precise ori de nuanțate. Găsim situații limpezi, cu sentimente liniare, încadrate în evoluții liniștite, în mare parte previzibile. Întâlnim însă și situații mai cețoase, mai frământate, cu dezvoltări neașteptate și soluții de surpriză. Poetul pătrunde în adâncuri ale vieții pasionale, cu stări afective care se definesc ca de la sine prin trăsături precise și hotărâte; dar ne poartă deopotrivă și prin regiuni mai întunecate, încărcate de instincte, de manifestări sufletești în ebuliție dezordonată, ori în improvizări facile, greu cristalizabile în sentimente propriu-zise.

Plutim și aici, ca de altminteri și în alte creații spaniole ale epocii, într-o revărsare continuă de sensibilitate, de manifestări lirice, lipsite adesea de adâncime și de convergență interioară. Ne învăluie din toate părțile o atmosferă strălucitoare, încărcată de viață, de culoare și de patos, toate acestea sprijinite prin declamații, gesturi mari și sentimente puternice. Nu e însă mai puțin adevărat că în transparența acestor străluciri și jocuri putem desluși tot atâtea semne de criză socială și de contradicții morale. Înțelegem, anume, că multe din moravurile și caracterele înfățișate aparțineau unei societăți care începea să obosească: prăpastia dintre popor și pătura conducătoare se adâncea din ce în ce mai mult; aristocrația feudală încerca să-și prelungească privilegiile, monopolizând în favoarea ei sentimentul onoarei și sentimentul patriotic; ideea de virtute se îneca în voluptăți lipsite de răspundere; un anume simț al valorilor și al esențelor apunea în mod evident, lăsând în locul lui o goană frenetică după fericirile momentului.

7. Judecăți finale

Prin toată manifestarea lui ca om, ca și prin opera pe care a creat-o, Lope de Vega încarnează Spania. A trăit sub trei regi. A cuprins în scrierile sale de teatru înălțimi și scăderi ale epocii reprezentate de ei. A vibrat la tot ce i-a pus în față poporul și timpul său: oameni și forme de viață, rămânere în tradiție și aspirații la înnoire istorică și manifestare psihologică. Miile de personaje cărora le-a dat mișcare, luate individual și în totalitatea lor, oglindesc națiunea din care făcea parte. N-a existat categorie socială, de la cea în schițare până la cea mai constituită, care să nu fi fost ilustrată. Țărani, târgoveți, soldați, aventurieri, cavaleri rătăcitori, nobili de toate gradele, femei virtuoase sau doritoare de petreceri, preoți, episcopi, cardinali, infanți și infante, regi și regine își dau întâlnire într-o umanitate fremătătoare, plină de pasiunea locurilor, a rasei și a epocii. Tuturor, pe măsura specificului lor sufletesc, Lope le împrumută din ființa sa; pe toți îi cheamă, îi intuiește, îi așează în raza lor de acțiune, comunicându-le emoția unei vieți active, intensive, cu nesfârșite pulsații răsărite din fonduri și sentimente comune. N-au fost creați de la distanță, prin procedee ieșite din simplă imaginație; Lope și i-a însușit de aproape, i-a trăit efectiv prin reflexele pe care și le-a putut forma în tripla sa existență spaniolă de poet, de soldat și de cleric. Rareori, o manifestare atât de vie, de suplă, de variată. Scriitorul evoluează cu meșteșug între registre extreme; știe să propage gluma; poartă cu sine contagiunea bunei dispoziții. Nu-și epuizează niciodată inventivitatea; și din cel mai obișnuit lucru izbutește să creeze situații noi. Poate să pătrundă cât de departe în sferele imaginației, păstrându-și totodată accentele sale de realism robust și eficace. Poate nici un alt scriitor, în toată lumea, n-a primit mai multe aclamări din partea poporului său; putem deslușì în aceasta, în afară de omagiul cuvenit artistului, un act al comunității ca atare, fericită de a se intui și de a se recunoaște pe sine, în fiecare piesă, în fiecare scenă, în fiecare personaj.

Mai precis: teatrul lui Lope de Vega este încărcat de spirit castilian. Din orice unghi l-am considera, asupra oricăruia din conținuturile sale ne-am opri, vom avea în față o trăsătură castiliană. Faptul nu-i aparține exclusiv; Lope l-a preluat de la înaintași, pentru ca la rândul lui să-l treacă urmașilor, în special lui Calderón.

De ce, în atâtea dintre intrigile pe care le-a pus în mișcare, Lope preferă să taie nodul gordian, nu să-l desfacă pe îndelete? E simplu: un deznodământ precipitat, cu gesturile lui hotărâte, putea să apară mai teatral, să impresioneze mai mult, să dea momentului o notă de panaș, ceea ce din capul locului se afla în firea temperamentului castilian.

Iată, apoi, acea mulțime luxuriantă de intrigi și situații, cu verva și succesiunea lor unică. S-ar părea, privindu-le de departe, că sunt roade și triumfuri ale unei imaginații aprinse. În fond, nu este așa! Combinările la care asistăm sunt verosimile. Poetul nu le-a coborât dintr-o lume fictivă, ci le-a extras din evenimente reale, cuprinse în istoria nescrisă a colectivității spaniole, în datele memoriei comune, macerate îndelung, prin lucrarea sensibilității și a judecăților populare. Comunitatea care

vorbește prin ele denotă adesea exaltări și impetuozități nestăpânite, poate chiar fanatice, nu însă și superstiții. Patetismul castilian este un patetism real, limpede, cu limite identificabile. Nu-l vom vedea pierzându-se în desfășurări nebuloase; stăpân pe sine, știe să stăruie în cadre efectiv, logice. Cu rădăcinile stă înfipt în substraturile istoriei; cu vârfurile pornește adesea să se înalțe în sfere îndepărtate, parcă într-o încercare de a mângâia acolo conceptele abstracte ale minții.

Ne amintim, din analiza făcută asupra unora din personajele teatrului lui Lope de Vega, că aceste personaje manifestau mai mult o dezvoltare din afară înlăuntru. Ne aflăm în fața unui fapt tipic castilian; îl vom întâlni și în operele altor scriitori spanioli, ca un produs caracteristic, hrănit din fonduri ale istoriei și ale psihologiei naționale. Majoritatea eroilor se realizează prin explozii; nu ni se dezvăluie treptat, prin gradări intime sau prin integrări organice, ci *ex abrupto*, prin izbucniri neașteptate, în contrazicere evidentă cu manifestarea lor anterioară. Nimic mai în firea temperamentului castilian, decât să stăruie în contradicții tari, parcă negându-se și divizându-se pe sine însuși. E într-atât de stăpânit de legi extreme, încât sub apăsarea acestora ajunge câteodată să se înstrăineze de intimitatea conștiinței, de propria-i viață sufletească, până la a face din acestea parcă niște categorii străine, mute, reducându-se singure la tăcere. Asistăm la conflicte provenind din două datorii opuse, ireconciliabile, ca două imperative categorice. Își stau față în față ca două forțe reci, schematice, departe deopotrivă de acele catifelări sensibile și de acele halo-uri ale vieții afective, prin care eventual să poată găsi drumuri de apropiere cu omenescul vieții de toate zilele. O seamă de porunci externe, cu tonul lor necruțător, silesc sufletele să intre în stare de tensiune, să pună totul pe seama voinței, să devină caractere simple și aspre. De aici, o anume monotonie a personajelor, vizibilă chiar și sub revărsările de vervă și de colorituri ingenioase ale poetului. Personajele au individualitate, nu și complexitate. Par alcătuite dintr-o materie dură, capabilă să reziste atât presiunilor din afară cât și celor dinlăuntru. Nu se tem de pericole; primesc provocările și luptele vieții într-un spirit de hotărâre implacabilă, fără compromisuri și fără nuanțe. Cel puțin pentru moment, nu se întreabă asupra urmărilor; rămânem cu impresia că acestea nu le-ar putea speria vreodată. Moralmente, stăruie pe linii precise: onoarea, justiția, supunerea datorită regelui, rațiunea de stat. Sunt comandamente în împlinirea cărora nu există căi ocolite sau jumătăți de măsură. Legea barbară a onoarei e categorică: pentru oricare din condițiile ei, nu s-ar sfii să meargă până la capăt, până la sacrificarea vieții.

Ca formă, piesele lui Lope de Vega lasă de dorit. Prins de frenezia creației, autorul nu dă meșteșugului artistic toată atenția cuvenită. Pe alocuri avem impresia că ignoră chiar și reguli elementare ale compoziției poetice. Necumpănind îndeajuns părțile, lasă ca între ele să se strecoare inegalități și dezechilibru. Uneori alunecă în emfază, după cum alteori ajunge până în marginea unor situații vulgare. Compune prea în grabă; din această cauză rămâne în genere la prima formă, aceea pe care i-o dictează dintr-o dată verva temperamentală și spontaneitatea poetică. Trece cu

ușurință peste exagerări și necorespondențe, indiferent dacă acestea ar privi intriga, acțiunea, limbajul sau culorile expresie. Stăruie în excese; s-ar spune că poetul nu se preocupă niciodată de a corecta prin atenuare, aducând situațiile forțate în limite mai convenabile. Nu ține să apară ca un artist chibzuit, hotărât să renunțe la improvizație, să-și supravegheze mai de aproape inspirația, să-și cizeleze forma, să creeze compatibilități sigure între conținut și expresie. Își lasă meșteșugul în voia lui, fără a-i impune frâna vreunei exegeze. Poetul e fericit când se simte plăcând mulțimilor sale de spectatori; omagiile acestora îl stimulează, ca și cum ar funcționa asupra psihologiei lui ca o rațiune de a fi.

Ne aflăm, deci, în fața unor lipsuri certe, dintre care unele inerente.

A cuprinde întreaga panoramă a vieții spaniole, presupune o sforțare vastă. Dacă poetul se oprea mai insistent la șlefuirea formei, s-ar fi putut ca aceasta să fie în detrimentul marilor conținuturi dramatice. Ar fi fost desigur un artist mai atent față de regulile și tehnica meșteșugului său; în schimb, nu ne-ar mai fi apărut ca o forță a naturii, capabilă să pună în mișcare energii nemăsurate, să răstoarne în brazdele sale materiale luate din multiple direcții ale vieții.

Sunt în joc și fapte de un ordin mai larg, privind climate ale locului și ale epocii. Există în piesele lui Lope de Vega o pecete de prezumție și de superioritate, pe alocuri destul de pronunțată; trebuie să admite, însă, că această pecete nu-i aparținea exclusiv și nici nu apărea în scrisul său ca un reflex al modei începute de Góngora, ci figura în datele generale ale epocii, ca o trăsătură caracteristic spaniolă. Poate că, încercând s-o evite, Lope s-ar fi izolat de contemporanii săi. Principalul e că această adaptare nu i-a impus alterări grave, de natură să-l scoată din matca proprie. Stilul său, izvorât dintr-o personalitate artistică stăpână pe intuițiile și mijloacele ei de realizare, va rămâne mereu un stil cald și sugestiv, încărcat de bogăție și culoare, plin de strălucire și de vioiciune, mai simplu decât al multora dintre scriitorii vremii. Știe să facă față oricâtor situații, să redea culorile și caracteristicile diferitelor împrejurări, să introducă în scenă personaje provenind din medii diferite, să pună în lumină tot felul de semnificații ale lucrurilor, să le indice cu abilitate punctele de proveniență și destinațiile. Bătrâni sau tineri, oameni din toate straturile sociale, bărbați sau femei, cugete virtuoase sau vicioase, caractere constituite sau pe cale de formație, oameni legați de sensuri superioare ale vieții sau oameni mediocri, aflați în continuă disponibilitate sufletească – cu mijloacele stilistice de care dispune, regenerate continuu prin filoanele vorbirii populare, Lope de Vega găsește posibilitatea să-i redea viu, comunicativ, cu mișcarea lor caracteristică.

Se desprinde tot timpul un pitoresc insinuant și stăruitor, în care geografia fizică și geografia morală a Spaniei ni se relevă deopotrivă. În acord cu subiectele și personajele sale, ca o împlinire a cadrului menit să le primească și să le reliefeze mișcarea, scrisul lui Lope ne face să respirăm în aerul Castiliei. O dată cu asprimile munților asturieni simțim și fertilitatea nesfârșitelor pășuni ce-i acoperă; ne aduce în urechi ecouri mângâietoare ale poeziei arabe și ale unor cântece provensale; ne

poartă pe locuri pe care bănuim că le-au bătut paşii rătăcitori al lui Don Quijote, ne evocă tabere de luptă şi ziduri de cetăţi glorioase; ne ia cu sine în frenezia plină de sănătate a petrecerilor câmpeneşti; deopotrivă, ştie să ne introducă în atmosfera rece de lux convenţional ori de artificii moleşitoare de la Escorial sau de la Buen Retiro.

În ce măsură o asemenea operă, într-atât de încărcată specific şi colorit local, s-a impus şi pe alte latitudini ale lumii?

Lope de Vega reprezintă o incarnare tipică a poporului său. Sutele de comedii sunt o frescă a Spaniei, cu istoria, cu civilizaţia, cu jocurile de contraste, cu tradiţiile, obiceiurile şi cuceririle ei. Pe deasupra atâtor exaltări romantice, în orice dramă sau comedie pe care a scris-o stăruie un realism viguros, prin excelenţă spaniol, făcut din vibrări de simpatie pentru ţara şi pentru poporul din care făcea parte.

Trebuie să recunoaştem, însă, că în mulţimea atâtor trăsături hispane se găsesc şi trăsături mai largi, privind sufletul omenesc în general. E drept, azi, teatrele din lume mai păstrează în repertoriile lor doar puţine piese ale lui Lope de Vega; totuşi, nu ne aflăm într-o arhivă de lucruri moarte. Atât ca idee cât şi ca realizare, opera continuă să trăiască. Dragostea de ţară, în esenţa ei, presupune oricând şi oriunde un patetism stăruitor, ca acela zugrăvit de Lope. Sentimentul de onoare, în felul conceput şi trăit de eroii poetului, nu e numai un act spaniol, ci deopotrivă şi o formă de afirmare a demnităţii umane în genere. Iubirea din comediile lui – cu jocurile, cu sclipirile, cu contrarietăţile, dar şi cu năzuirile ei spre culmi – cuprinde accente pe înţelesul tuturor timpurilor. Găsim pretutindeni miraje ale gândirii, fremătări de viaţă, semne intense de zbucium omenesc în căutarea de linişte, de adevăr sau de puţină fericire; găsim, deopotrivă, ecouri ale tuturor ideilor şi ale tuturor sentimentelor ce-şi puteau face drum în cugetele vremii, înfăptuind astfel revoluţia de gândire a Renaşterii, ca fenomen european. Lope n-a coborât în analize prelungi, disecând faptele cu amănunţime şi încercând să le cuprindă cu sistemă. A fost un intuitiv, însă dotat în această aplecare cu puteri excepţionale. Sub impulsul lor, s-a dovedit sensibil şi receptiv pentru tot ce întâlnea în jurul său. Din ceea ce a intrat în experienţa de viaţă a epocii sale, sub formă de idei, de privelişti ale lumii sau de situaţii ale simţirii umane, n-a trecut nimic sub tăcere. În teatrul pe care ni l-a lăsat, trăieşte Spania; dar, precizăm, nu o Spanie izolată, constituindu-şi în sine şi ca pentru sine un univers aparte, ci o Spanie a Renaşterii, cu manifestarea multiplă a epocii, cu elanuri generoase, cu întipăririle umaniste ale vremii, cu mari bogăţii de sentimente, cu emancipări de gândire, cu afirmări curajoase ale valorilor, într-un cuvânt o Spanie intrată în circuitele lumii, capabilă ca prin macerările ei naţionale să se ridice la universalitate.

Până a intra definitiv în posteritate, teatrul lui Lope de Vega a navigat prin câteva cețuri. Începutul l-a făcut însăşi generaţia poetului. Aceeaşi generaţie, pe care acesta a putut s-o uluiască şi care la rândul ei i-a răspuns cu aclamări unice, către sfârşit s-a îndreptat spre Calderón, într-o pornire admirativă de cult. În ce a urmat, găsim lumini, dar şi incertitudini. În Spania, opera poetului a trecut oarecum în umbră, deşi atâţia dintre contemporanii şi urmaşii săi au imitat-o. În secolul al

XVIII-lea, prelucrările lui Candido Maria Trigueros au început să-i redea actualitatea; de fapt, încercările acestuia (între care *Steaua Sevillei* și *Fata cu ulciorul*) aveau în vedere mai mult aranjamente teatrale de moment decât o restituire literară propriu-zisă. În schimb, celelalte țări s-au dovedit mai receptive. În Franța, Rotrou și Hardy au mers până la copieri și imitații. Corneille și Molière au cunoscut acest teatru și s-au inspirat din el. Voltaire precizează că în vremea lui Ludovic al XIV-lea teatrele franceze au împrumutat din repertoriul lui Lope de Vega mai bine de patruzeci de comedii și drame. În Italia, asupra lui Goldoni și Metastasio a exercitat influențe esențiale. Lessing, în *Dramaturgia hamburgică*, îi pune numele alături de al lui Shakespeare, Goethe, într-adevăr, se ocupă mai mult de Cervantes și de Calderón; A. W.v. Schlegel, deși nu-l prețuiește total, afirmă că mulți autori au împrumutat din teatrul poetului spaniol ca dintr-un izvor nesecat al lumii.

În secolul trecut, prin devotamentul unei întregi pleiade de scriitori și cercetători, teatrul lui Lope de Vega a fost restituit într-un spirit de aprofundare, creându-se astfel posibilitatea de a-l situa cu exactitudine în mișcarea dramaturgică a lumii. Menționăm, în această direcție, câteva nume: Agustin Durán în Spania, Grillparzer în Austria, Lord Holland, John Rutter Charley și George Henry Lewes în Anglia.

Lope de Vega și Shakespeare, acești doi mari contemporani, au știut oare unul de celălalt? Chestiunea e depășită, întrucât s-a stabilit în mod riguros că între operele lor nu există filiații. Totuși, găsim în temele și subiectele lor asemănări sugestive. *Romeo și Julieta* dezvoltă ideea din *Castelvines y Monteses* (Castelvinii și Montesii). Scena spectrelor din Richard al III-lea amintește o scenă similară din *El maravilloso principe transilvasno* (Minunatul principe transilvan). *Timon din Atena* merge pe linii asemănătoare cu *La prueba de los amigos* (Proba prieteniei); deznodămintele diferite – fericit la Lope de Vega, tragic la Shakespeare – interesează puțin în raport cu punctele de apropiere. S-ar putea spune că Lope și Shakespeare au avut simțiri comune în chestiuni de seamă ale vieții: prietenia, loialitatea civică, instituția căsătoriei, drepturile egale ale femeii, iubirea, ideea morală a răzbunării. Au puncte comune și în folosirea unor mijloace de teatru; întâlnim la amândoi preferințe marcate pentru scene de noapte, apariții de fantome, întâlniri misterioase ale îndrăgostiților, scene de balcon și scări de mătase, dueluri senzaționale, situații curajoase, precum și pentru un limbaj bogat, variat, îndrăzneț, practicând toate tonurile posibile, de la unele discrete, nuanțate, până la altele tari, necruțătoare.

Teatrul lui Lope de Vega, încărcat de iubire pentru strădunța făpturii umane și de protestare împotriva tiraniei de orice fel, continuă să străbată prin vremuri, ca un mesaj de lumină, de libertate și de progres.

CAPITOLUL AL XXIV

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (V)

CONTEMPORANI ȘI URMAȘI AI LUI LOPE DE VEGA

1. Carențe politice și sociale; culteranismul; teatrul, factor de rezistență națională

Sub raport politic, secolul al XVII-lea este pentru Spania un secol greu. Asistăm la mari discrepanțe sociale. După moartea lui Filip al II-lea, decenii întregi în șir țara n-a mai avut conducători destoinici. Racilele puterii feudale și catolice nu mai pot fi ascunse; favoritismul, devenit sistem, va contribui și el la agravarea ruinărilor din politică, industrie și agricultură. Imensa bogăție, care dăduse Spaniei sentimentul emfatic de cea mai mare putere a lumii, scoate la iveală din ce în ce mai multe contradicții în viața socială și morală a țării. Guvernele se zbat în dificultăți fără ieșire; au din ce în ce mai multe greutăți materiale și morale – în a păzi teritoriile lăsate de Carol Quintul. Perpetuarea politicii instituite de acesta se clatină. Finanțele publice merg din dezastru în dezastru. Se muncește puțin și se consumă mult. Contradicțiile și nemulțumirile din jur întrețin un climat de lene, de oboseală sau de indiferență, sub acțiunea căruia multe din manifestările și judecățile vremii devin incerte, haotice. se fac cheltuieli extravagante; luxul practicat de nobilime ia forme sfidătoare; dobânzile percepute la împrumuturile de consum ating proporții uzurare; în vecinătatea curții regale, adesea chiar și în incinta acesteia, experiențele se practică pe scară largă, fără ca beneficiarii lor să se gândească la consecințe. Capitala se populează cu mari contingente de străini; mulți dintre aceștia se specializează în operații oneroase de bancă, devenind mijlocitori de împrumuturi interesate ori întreprinzători de traficuri comerciale. Nobilimea, dându-și seama că pământul îi alunecă de sub picioare, încearcă să-și

refacă autoritatea prin recrudescențe feudale și catolice, ceea ce îi va crea o situație mai precară.

Faptele au urmări și în literatură. Apar o seamă de manifestări încărcate de prețiozități și complicații baroce. Mișcarea începută de Carillo, continuată cu răsunet de Góngora, ne dă în această privință o măsură caracteristică.

Acțiunea legată de numele lui Luis de Góngora y Argote (1561–1627) are puncte comune cu cea dusă de Marini (1569–1625) în Italia, de Lyly (1554–1606) în Anglia sau de cercul de la Hôtel de Rambouillet în Franța. E vorba deci de un fenomen literar mai larg, tinzând să umbrească francheța și luminile Renașterii prin complicații și afectări prețioase ale expresiei. Bunul-simț, formularea simplă și naturală, spontaneitatea sinceră, comunicarea directă a simțirii sunt lăsate la o parte, pentru ca în schimb să asistăm la o revărsare de metafore excesive, de antiteze artificiale, de inversări extravagante, de formulări ingenioase, de căutări subtile și rafinate. Plecând de la ideea că poezia trebuie să ajungă la perfecțiune prin depășirea limbii vorbite, Góngora și emulii săi au elaborat așa-numitul *estilo culto*, punct de plecare pentru curentul cunoscut sub numele de culteranism, care subordona limba și imaginea poetică unor criterii baroce de elevație formală.

Publicul mare, educat la școala lui Cervantes și a lui Lope de Vega, nu a aderat la această inițiativă. De aceea, în această epocă, teatrul a fost domeniul în care culteranismul a întâlnit o rezistență mai hotărâtă. Pentru Góngora, teatrul era mai mult un exercițiu gratuit. Ne-au parvenit de la el entremés-ul *La destrucción de Troya* (Distrugerea Troiei) și comedia *Las firmezas de Isabel* (Dârzenia Isabelei), la care se adaugă două fragmente comice: *La comedia venatoria* (Comedia vânătorii) și *El doctor Carlino* (Doctorul Carlino). S-a pretins că pe alocuri Lope de Vega și Calderón ar fi înclinat spre culteranism. Afirmația pare exagerată, pentru că atât ei cât și principalii lor contemporani, pe deasupra unor concesii acordate modei și împrejurărilor, s-au integrat în simțirea populară.

Mulțimile spaniole nutreau pentru teatru o pasiune hotărâtă, caracteristică. Cronicarii timpului menționează că reprezentațiile dramatice erau întotdeauna luate cu asalt. Și în momentele de fericire, ca și în acelea de durere națională – pierderi de teritorii, războaie – acest interes pentru teatru se manifesta deopotrivă. Omul din popor găsea în versurile poeților săi dramatici o mângâiere și o compensație pentru inferioritatea socială și morală în care era ținut, ca și pentru desele umiliri la care era supusă țara. În momente în care structura ei socială, cu slabele guvernări ale regilor și ale favoriților, aducea Spaniei înfrângere după înfrângere, teatrul a contribuit ca spaniolul de rând să-și păstreze totuși sentimentul de onoare națională, să perpetueze amintirea vechilor cuceriri și să creadă mai departe într-o chemare înaltă a poporului său.

Sub acest raport, teatrul spaniol din secolul al XVII-lea, continuat în spiritul lui Lope de Vega de către contemporani sau urmași ai acestuia, ni se va prezenta ca încă o pagină elocventă de literatură și de istorie națională.

2. Gullén de Castro

În genere, acestui autor îi este acordată doar o importanță secundară; menționăm totuși că ne aflăm în fața unei opere încărcate de semnificații, cu largi ecouri în mișcarea de teatru a vremii.

Guillén de Castro y Bellvis (1569–1631) descindea dintr-o veche familie din Valencia, pe cât de vestită, tot pe atât de sărăcită. A dus o viață agitată, întâi dincolo de hotarele țării în funcția de căpitan în compania de cavaleri păzitori ai Coastei, apoi la Madrid, unde câtva timp s-a aflat sub protecția ducilor de Osuna și de Olivares. Avea o fire mândră, puțin sociabilă, din care cauză a primit din partea contemporanilor săi lovituri aspre, necruțătoare. A sfârșit în spital, părăsit de toți, trebuind să fie îngropat din mila publică într-un colț obscur din cimitirul orașului.

Ne-a lăsat o operă dramatică demnă de reținut. În patru volume, publicate la Valencia între anii 1618 și 1625, a strâns patruzeci de piese, denumite generic comedii. Simțim în multe din ele influența a doi maeștri: Cervantes și Lope de Vega. De la primul a împrumutat subiecte episodice privind onoarea și vitejia spaniolă; de la celălalt, varietatea situațiilor, bogăția mișcării, conflictul de sentimente.

În comedii, ca și în drame, ideea onoarei cu panașurile ei spaniole revine neîncetat, ca un leitmotiv.

Tânărul Don Felix este crescut de mama sa în izolare, într-un spirit puțin bărbătesc. Se teme ca și acesta să n-o părăsească, așa cum în trecut făcuse tatăl. De aceea, Doña Constanza l-a obișnuit să poarte haine de seminarist și să fugă de întâlniri cu lumea, ca și cum dintr-o clipă într-alta ar trebui să intre în călugărie. Dar soarta face ca tatăl, vajnicul Don Pedro de Moncada, să se reîntoarcă. Acesta nu va mai avea liniște până ce fiul său nu va deveni un alt om. Don Felix, vechiul timid, ajunge să mânuiască spada, să iubească, să-și riște viața pentru o cauză cavalerească și să apere legile onoarei – *La fuerza de la costumbre* (Puterea obișnuinței). *El conte de Alarcos* (Contele de Alarcos), *El conte de Irlos* (Contele de Irlos), *El nacimiento de Montesino* (Nașterea lui Montesino), *El perfecto caballero* (Perfectul gentilom) ș.a. sunt de fapt niște romane cavalerești, transpuse în acțiune scenică. Iată, anume, cuvintele pe care Don Juan Cintellar le rostește fiului său, la împlinirea vârstei de douăzeci de ani, în momentul când acestuia i se încredințează spada de cavaler:

„Fiul meu, trebuie să știi că există un Dumnezeu care este cauza cauzelor. Nu te lega decât cu oameni de aceeași calitate cu tine, pentru că o tovărășie rea ar putea să-ți pervertească nobletea și să-ți întunece onoarea. Încredințează-ți secretele unui singur prieten! Nu juca; dar dacă joci, să joci cu lealitate și să plătești la fel! Lealitatea și păstrarea ei sunt temelia onoarei. Fugi de femei; dar dacă totuși îți plac, atunci poartă-te cu eleganță și nu întârzia prea mult în tovărășia lor! În timp de război, slujește-ți regele cu credință! În vremuri de pace, când împrejurări serioase te obligă să lupți, nu fugi dacă ești atacat; dacă ataci tu, atunci ucide sau mori! Fii recunoscător dacă ți se face un serviciu, și răzbună-te dacă ești ofensat!

Fă din inima ta o fortăreață, când trebuie să păstrezi un secret! Dacă ești sărac, nu te căsători; dacă totuși persiști, caută bogăția în virtute și frumusețea în buna reputație" (*El perfecto caballero*).

Sunt rânduri care rezumă un întreg cod al onoarei. Sfaturile lui Don Juan Cintellar către fiul său ne amintesc prin esența lor de sfaturile din *Hamlet*, pe care Polonius le dă lui Laertes, la plecarea acestuia în țări străine.

Principala reputație a lui Guillén de Castro se sprijină pe *Las mocedades del Cid* (Tinerețea Cidului), o adaptare dramatică după legende naționale în maniera lui Lope de Vega. Într-o împrejurare cavalerească contele Lazano cade răpus de mâna lui Rodrigoi. Dar pe acesta îl iubește Jimena, fiica victimei, care se zbuciumă acum într-o grea luptă interioară: sentimentul de dragoste ar vrea iertare, în vreme ce sentimentul datoriei îi cere să-și răzbune tatăl. Între timp, luptând vitejește împotriva maurilor, Rodrigo își ispășește crima. Se zvonește că ar fi pierit în luptă. Jimena, îndurerată, își dă pe față întreaga iubire. Sentimentul de patrie și sentimentul de iubire sunt la fel de puternice; împreună, motivează deznodământul dramatic.

Mai târziu, Guillén de Castro a reluat subiectul în *Las hazañas del Cid* (Faptele Cidului).

Cidul lui Corneille, a cărui reprezentare în 1636 va însemna o dată solemnă în constituirea tragediei clasice franceze, este o adaptare după opera scriitorului spaniol. S-a argumentat, în cadrul unei polemici îndelungate între istoricii literari spanioli, germani și francezi, pentru superioritatea fiecăreia dintre cele două versiuni. Din vasta cronică dialogată a lui Guillén de Castro, Corneille a extras un episod central (iubirea lui Rodrigo și căsătoria), a suprimat lungimi inutile și a trecut în culise faptele de ordin exterior (moartea contelui, duelul). A pus accentul pe frământarea sufletească a celor doi îndrăgostiți, îndreptând interesul spectatorului spre latura morală a piesei, și a învăluit faptele într-un patetism mai cald, corectând schematismul simplist din textul spaniol.

Nu e mai puțin adevărat că versiunea spaniolă se impune deopotrivă. Găsim în ea o culoare locală mai vie, mai intensă. Evul mediu spaniol trăiește cu pulsațiile lui autentice; toată piesa respiră într-un aer de adevăr și măreție. Nu cuprinde analize de sentimente, dar ne ajută să le pătrundem, să le înțelegem geneza. *Cidul* francez este o dramă armonioasă, umană, conformată prin mijloacele și rigorile poetice ale spiritului francez; cel spaniol reprezintă expresia neprefăcută a unei realități naționale.

Este necesar să se țină seamă de aceste considerente într-o judecată comparativă de valoare asupra acestor două versiuni. Fiecare, în cadrul ei de condiții, cu stilul corespunzător acestora, reprezintă o capodoperă.

3. Guevara

Luis Vélez de Guevara (1579–1644) ne înfățișează o triplă existență: de soldat, poet și călugăr, întocmai ca Lope de Vega, căruia mărturiile unor contemporani i-l

impun ca rival. După ce a slujit în Italia, la Alger și pe Mediterana luptând împotriva turcilor, a revenit în Spania, unde până la sfârșitul vieții se va dedica literaturii.

După o pretinsă mărturie a fiului său ar fi scris patru sute de piese. Afirmația trebuie pusă la îndoială. Pe baza supraviețuirilor și a reconstituirilor făcute până acum pot fi recunoscute cu certitudine doar optzeci. În majoritatea lor, subiectele folosesc episoade cavalerești, străbătute de vigoare, de îndrăzneală, de specific spaniol. Ecoul ființei proprii străbate de pretutindeni; aproape că nu există situație sau pasaj în care într-un fel sau în altul Guevara să nu se implice sau să nu se zugrăvească pe sine, cu o notă de extravaganță și de afectare aplecată spre gongorism. Dacă faptul nu e supărător, e pentru că în dosul acestor trăsături manierizante pulsează o imaginație bogată, cu susțineri venite din adâncime și cu puneri intrinsece de elevație.

Din repertoriul lui Guevara menționăm mai întâi piesa în trei jornadas: *Más pesa el rey que la sangre* (Regele e mai mult decât sângele). Subiectul împrumutat din *Crónica de Don Sancho el Bravo*, are în centrul lui tradiția castiliană de loialitate față de rege și țară. Alonso Pérez, șeful familiei de Guzmán, luptă eroic la Tarifa, apărând această cetate împotriva maurilor. Don Enrique, infantul rebel, îi ordonă să capituleze, sub amenințarea că în caz contrar îi va ucide fiul. Dar Guzmán este un luptător prea leal pentru ca o asemenea situație să-l abată de la hotărârea lui. Drept răspuns smulge pumnalul de la cingătoare și-l azvârle cu putere în fiul său; acesta se va prăbuși în sânge, dincolo de metereze, înainte ca trădătorul să fi apucat a-și pune în aplicare planul. Luptă mai departe și izbutește să despresoare cetatea. Scena în care Guzmán, victorios, vine să se aplece asupra trupului neînsuflețit al fiului său, jertfă pe altarul onoarei și al datoriei patriotice, figurează printre realizările patetice ale dramaturgiei spaniole.

Citățm, mai departe, piese care în decursul vremii au fost reprezentate cu succes pe diferite scene spaniole sau străine: *La luna de la sierra* (Luna din munți), cuprinzând răzbunarea unui plugar împotriva nobilului care i-a ultragiat soția; *Reinar después de morir* (Domnie și după moarte), care reia într-o versiune patetică legenda lui Ines de Castro; *El ollero de Ocaña* (Olarul din Ocaña), comedie de intrigă compusă într-o vervă scânteietoare.

Câteodată – de exemplu, în comedia *El pleito que tuvo el Diablo con el cura de Madrilejos* (Procesul Diavolului cu preotul din Madrilejos), scrisă în colaborare cu Rojas Zorrilla și Mira de Amescua – imaginația lui Guevara devine macabră. Piesa pune în cauză întâmplările stranii ale unei tinere fete posedate de vrăji și demoni. Nu ne putem da bine seama de motivele care au determinat pe autorii ei s-o scrie. Atât în creația vremii cât și în aceea a lui Guevara reprezintă un fenomen izolat. Inchiziția a condamnat-o, interzicând reprezentarea pe scenă și ordonând distrugerea exemplarelor tipărite.

Semnalăm deopotrivă câteva comedii cu subiecte religioase, interesante prin aceea că autorul nu s-a sfiit să includă în ele trăsături eroice și profane. *Los tres mayores portentos* (Cele trei mari minuni), înfățișând viața sfântului Pavel, pune

accentul pe dragostea acestuia pentru Magdalena; tot așa, *La corte de Satanás* (Curtea lui Satan) rezumă viața lui Ionas la Ninive în preajma lui Ninus și a Semiramidei.

Dintre piesele lui Guevara, unele ar putea încă să înfrunte examenul scenei. Guevara s-a străduit să reînnoiască subiectele, evitând clișee și imitații. În genere, personajele au viață și realitate; vin cu manifestări autentice, nu cu eroisme sau generozități de împrumut. Femeile prezintă trăsături ce ne cuceresc: sunt bune, afectuoase și oneste. Singurele momente distonante ar fi unele alunecări în culteranism. Oricum, fondul uman rămâne întotdeauna prezent, împrumutând pieselor în cauză o vitalitate caracteristică. Simțim în autorul lor un spirit autentic al Renașterii.

4. Montalbán

Într-o lucrare intitulată *Para todos* (Pentru toți), cuprinzând chestiuni literare ale vremii, autorul ei, Don Juan Pérez de Montalbán, se citează și pe sine printre cei șaptezeci și patru de dramaturgi contemporani ai lui Lope de Vega, ca autor al unui număr de șaizeci de piese.

În raport cu viața relativ scurtă (1602–1638), opera lui e voluminoasă. Lope l-a ajutat mult; se spune, chiar, c-ar fi consimțit să treacă pe numele emulului său piesa *Orfeo*, încurajându-i astfel debutul și situându-l dintr-o dată deasupra diferiților lui rivali. Aceasta n-a împiedicat mai târziu ca elevul să se poarte față de maestru cu ingratitudine. Compunea ușor, cu dezinvoltură, imitându-l pe Lope. Din cauza acestei ambiții s-a mulțumit cu împrumuturi facile care i-au compromis originalitatea; afectarea culteranistă la modă a anihilat influențele sănătoase ce ar fi putut să-i vină din scrisul lui Lope de Vega și al lui Tirso de Molina.

Iată, ca ilustrare, un fragment de monolog, încărcat de emfază galantă și de figuri retorice, în care un personaj își evocă iubita:

„...Părea un diamant încrustat în aur; zburdalnicul Cupidon își alesese cuib în pletele ei minunate; își pleca fruntea și glumea cu zâmbetul ei. Sprâncenele, înălțându-se deasupra celor două priviri ca două răsărituri, întocmeau din abanosuri delicate o arhitectură rară; genele îi erau atât de negre, încât părea o pădure întunecoasă. Cât despre ochi, ce cuvinte aș putea găsi, ca prin ele să nu ofensez maiestatea lor unică? Nici cerul, chiar și în cercul lui cel de-al optulea, n-ar putea să aibă două izvoare de lumină, două flăcări, doi aștri mai plini de strălucire..."

De câteva ori, în cariera lui dramatică, Montalbán a înregistrat eșecuri; în special, publicul nu i-a primit piesele sacre. S-a bucurat, însă, și de mari succese. Între acestea avem de notat: *Cumplir con su obligación* (A-și împlini datoria), *La más constante mujer* (Femeia cea mai statornică), *De un castigo dos venganzas* (Dintr-o pedeapsă două răzbunări), precum și două drame cu subiecte istorice (*El príncipe Don Carlos, El segundo, Seneca de España*), având în centrul lor figura lui Filip al II-lea. De mare răsunet a fost *No hay vida como la honra* (Cea mai de seamă viață este onoarea), jucată într-unul din cele mai lungi șiruri de reprezentații

pe care le-a cunoscut vechea scenă spaniolă. Totuşi, opera sa notorie rămâne *Los amantes de Teruel* (Amanţii din Teruel), piesă inspirată dintr-o poveste populară în care, fără a mai aluneca în poză sau în extravaganţe, autorul izbuteşte să creeze tipuri eterne ale fidelităţii.

Piesele lui Montalbán sunt conduse cu meşteşug scenic. Interesul dramatic merge crescând; nu apar nicăieri locuri goale sau momente de lâncezeală. Autorul nu fuge de complicaţii; le întrebuinţează cu ingeniozitate, creând prin ele un cadru potrivit pentru emfaza moravurilor spaniole.

5. Mira de Amescua

Antonio Mira de Mescua (1578–1644), pe scurt Amescua, figurează în literatura spaniolă ca poet liric şi ca autor a mai bine de cincizeci de piese dramatice, între care câteva *autos sacramentales* şi multe piese profane (*comedias*). Ştim despre el că s-a născut la Guadix, a trăit la Madrid, a făcut parte dintr-un ordin monastic şi a fost numit capelan al infantelui de Austria. Cervantes i-a adus elogii: „Gravitatea doctorului de Amescua – spune acesta în prologul comediilor sale – cinsteşte într-un mod neîntrecut poporul nostru".

Cu autos s-a impus mai puţin; aceste piese i-au fost repede eclipsate de succesele lui Calderón; în schimb, câteva dintre comediile sale au încă destulă prospeţime pentru ca din când în când să mai poată figura în repertorii moderne. *El esclavo del demonio* (Sclavul demonului), *La rueda de la fortuna* (Roata norocului), *Amor, ingenio y mujer* (Iubirea, spiritul şi femeia) şi *No hay burlar con las mujeres* (Nu trebuie să ne jucăm cu femeile) denotă un autor înzestrat cu acel dar al unei fantezii ingenioase şi colorate care, potrivindu-se temperamentului spaniol, cucerea dintr-o dată inimile spectatorilor.

Ca poet dramatic, Amescua n-a dobândit printre contemporanii săi strălucire; contează însă ca precursor prin subiectele sale. Calderón, în special, îi datorează mult. Astfel *La devoción de la Cruz* urmează de aproape pe *El esclavo del demonio*, după cum *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* îşi trage ideea din *La rueda de la fortuna*. Corneille şi Rotrou pot fi număraţi şi ei printre cei influenţaţi de acest autor.

6. Alarcón

Alarcón ocupă între contemporanii lui Lope de Vega un loc de frunte, prin originalitatea talentului, prin opoziţia lui faţă de culternanism şi prin fermitatea caracterului său.

Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (?1581–1639) s-a născut într-o posesiune spaniolă din Mexic, dintr-o familie modestă de colonişti. După studii de drept la Salamanca a revenit în America, năzuind să ocupe o catedră universitară. Neizbutind, se stabileşte în Spania, unde având protecţia ducelui de Medina va deţine până la sfârşitul vieţii un post lucrativ de raportor pe lângă consiliul regal al Indiilor.

În viața lui, Alarcón a avut de luptat cu două complexe de inferioritate: unul provenind din originea sa mexicană, ceea ce în ochii contemporanilor contrasta cu pretențiile lui nobilitare, iar celălalt întreținut de o estropiere fizică, întrucât era mic de statură, urât și cocoșat. Avea un orgoliu excesiv, din care cauză s-a aflat adesea în conflict acut cu colegii de breaslă. Unii, într-adevăr l-au admirat și l-au apărat; alții, printre care Montalbán, Tirso de Molina, Cristóbal Suarez de Figueroa, Góngora, Quevedo și însuși Lope de Vega, cel de obicei atât de încurajator față de semenii săi, l-au lovit, revărsând asupra lui ironii, diatribe ori epigrame nemiloase. „Maimuță deghizată în om, cocoșat lipsit de rușine, făptură grotescă și pocită"; „când e îmbrăcat, omul seamănă cu un pieptene de scărmănat lâna, iar când e gol, cu o ridicătură ascuțită"; „versuri încâlcite și chinuite, cum de altminteri nici nu puteau să răsară altfel de sub pana unui cocoșat"; „ești atât de strâmb, Alarcón, în față și în spate, încât nu știm unde îți începe cocoașa și prin care parte te-ai putea apleca"; iată – în traducere potolită – mostre din flagelările cu care era admonestat.

Deși nu riposta decât rareori la aceste provocări, Alarcón nu-și ascundea amărăciunea pe care i-o procurau anumite atitudini ale publicului, numindu-le fără înconjur „acte de ignoranță" sau „porniri de ferocitate bestială". Iată un fragment ilustrativ pentru felul cum Alarcón înțelegea să se adreseze publicului în prefața operelor sale:

„Îți vorbesc ție, bestie... Primește aceste comedii, așa cum îți este firea, cum te-ai obișnuit și îți place, nu cum ar fi drept, pentru că – și să știi acest lucru – ele te privesc fără dispreț și fără teamă. Dă-ți seama că, după ce au trecut prin pericolul fluierăturilor tale, n-o să se mai sinchisească de colțul în care le vei surghiuni. Dacă au să-ți displacă, aceasta o să mă bucure, încredințându-mă astfel că sunt bune; dacă îți vor plăcea, atunci am să resimt satisfacția de a-ți fi procurat o fericire fără să te coste bani."

Când erau în cauză răzbunări mai substanțiale – de exemplu, aceea pe care trebuia să i-o plătească lui Lope de Vega – poetul își lua revanșa în operă, ridiculizându-și adversarii prin replici și aluzii transparente.

Cantitativ, în comparație cu mulți dintre contemporani, opera lui Alarcón e mai redusă. Cele două ediții princeps, publicate la Madrid în 1628 și 1634, totalizează un număr de douăzeci de piese, singurele recunoscute efectiv de către autor. Câteva dintre ele figurează printre capodoperele teatrului spaniol. Alte opt piese care i se mai atribuie sunt de proveniență incertă. Alarcón, n-a cunoscut, nici pe departe, popularitatea lui Lope de Vega sau Calderón; s-a bucurat însă de aprobări durabile și substanțiale, cu atât mai mult cu cât piesele sale, redactate pe îndelete, cu mai strânsă corectitudine stilistică, puteau să reziste și la rigorile lecturii.

Putem distinge trei categorii: comedii de moravuri, drame, comedii de capă și spadă.

În primul rând, ne atrage atenția comedia *La verdad sospechosa y El mentiroso* (Adevărul suspect sau Mincinosul). Don Garcia, eroul tânăr al piesei, minte din plăcerea de a minți, cu voluptate și frenezie. Nimic nu ne îndreptățește să credem

că personajul s-ar putea dezbăra vreodată de viciul său. Nu se teme de adevăr, și nici nu-l disprețuiește; ar fi însă împotriva naturii lui să-l practice și să i se dedice. Îi minte pe toți, fără alegere: tată, prieteni, logodnică, oameni pe care îi întâlnește întâmplător. Se minte și pe sine, și încă atât de grav, încât până la sfârșit îl vom vedea încurcat în rețeaua propriilor lui invențiuni. Dacă oricum, găsirea adevărului i-ar da unele bătăi de cap, cu minciuna e mai lesne, întrucât aceasta răsare în mod spontan, ca dintr-o sursă inepuizabilă. Personajul este autentic; ne câștigă prin verva, fantezia, culoarea și umorul pe care le risipește prodigios la fiecare pas.

Don Garcia, nu minte sistematic, cu premeditare, ci cu o spontaneitate a momentului, neîntrebându-se în cel fel invenția din clipa de față va putea să se lege cu cea din clipa următoare. La un moment dat, tatăl îi propune o căsătorie neplăcută. Ce să facă pentru a o evita? Personajul inventează pe loc că nu mai e om liber... S-a căsătorit mai demult, printr-un lanț de împrejurări neașteptate... Un nobil din Salamanca l-a surprins noaptea în camera fiicei sale... În grabă, a trebuit să se ascundă îndărătul patului... Și Garcia continuă, trecând cu dezinvoltură dintr-o plăsmuire într-alta:

„...Bătrânul se afla pe pragul ușii, când deodată... Doamne, Dumnezeule! – blestemat să fie acela care a inventat ceasornicele! – în buzunar ceasornicul a început să bată miezul nopții. Auzindu-l, Don Pedro s-a îndreptat către fiica sa. De unde ai ceasornicul acesta? –a întrebat-o. – Mi l-a trimis vărul meu, Don Diego Ponce, să i-l dau la reparat pentru că în satul lui nu există nici ceasornice și nici ceasornicari – i-a răspund ea repede. – Dă-mi-l mie – reluă tatăl – am să mă ocup de repararea lui... Pe loc, atunci, Doña Sancha, șireata, s-a dat spre mine ca să-mi ia ceasornicul din buzunar, înainte de a-i veni tatălui ideea. L-am tras din tunică, și tocmai în această clipă soarta a vrut ca lănțugul de care atârna să atingă pistolul pe care îl țineam în mână. S-a mișcat trăgaciul și glontele a pornit... De zgomot, Doña Sancha a leșinat; tatăl, în culmea spaimei, a început să strige..." etc., etc.

Tatăl, Don Beltrán, rămâne tot timpul nedumerit. Nu înțelege, anume, că la fiul său minciuna nu urmărește numaidecât un scop, ci este o pornire aproape gratuită, de artist.

Piesa e condusă cu fermitate, într-o notă de bună dispoziție comunicativă, ingenioasă, terminându-se cu concluzia că totuși onestitatea rămâne cea mai bună abilitate.

În istoria teatrului, piesa lui Alarcón a jucat un rol de seamă în constituirea comediei de caracter. Stă la baza a două capodopere ale genului: *Le Menteur de Corneille* și *Il bugiardo de Goldoni.*

Piesele cu caracter tragic sunt mai puțin caracteristice. Nici *La crueldad por el honor* (Cruzime pentru onoare), nici *El dueño de las estrallas* (Stăpânul stelelor), nici *Lo que mucho vale mucho cuesta* (Ceea ce valorează mult costă mult), cu toate că în epoca lor au fost aplaudate, nu s-au impus în decursul timpului. Atât în organizarea acțiunii cât și în zugrăvirea caracterelor, Alarcón este mai puțin personal, integrându-se într-o modă a timpului.

În schimb, în comediile de capă și spadă, Alarcón strălucește. Subiectele, în genere, stăruie în maniera vremii, distingându-se totuși prin trăsături proprii, de natură să le dea adevăr, viață reală și scânteiere.

În comedia *Las paredes oyen* (Zidurile au urechi), găsim un portret sugestiv al bârfitorului. Don Mendo de Guzmán o iubește pe frumoasa văduvă Ana de Contreras, pe care totodată o curtează cu asiduitate și ducele de Urbino. Don Mendo nu este un bârfitor de profesie; dar, crezând că în felul acesta va putea să-și ferească iubita de stăruințele rivalului său, îngăduie să planeze asupra acesteia câteva mici calomnii: „Nu e chiar atât de frumoasă pe cât se spune"; „are mai mulți bani decât arată"; „întinerește cu ajutorul miilor de sticluțe în care se scaldă zilnic, ca în apa Iordanului" etc... Bineînțeles, frumoasa nu poate să ierte. Îl pedepsește pe vinovat, încredințându-și inima și mâna unui alt adorator. Când iubitul refuzat încearcă să se disculpe, arătându-și nefericirea, i se răspunde cu tot atâta zâmbet și hotărâre; „Ce vrei Mendo! Trebuie să știi că zidurile au urechi. Nu pot fi atât de nebună, încât să-mi iau de soț un om care mă bârfește... Pretinzi că de acum înainte nu te mai interesează viața... Ei bine, să știi c-ai să ți-o pierzi, cu adevărat, dacă pe viitor nu vei fi mai precaut, cu cuvintele tale..."

Gañar amigos (A-ți câștiga prieteni) este o dramă puternică, de colorit sumbru, terifiant. Don Fadrique, înțelegând să-și onoreze un cuvânt dat, salvează viața lui Don Fernando de Godoy, cu toate că acesta este asasinul fratelui său. Într-o altă împrejurare, același personaj va prefera să înfrunte treptele eșafodului, decât să renunțe la cel urmărit de pornirea răzbunătoare a regelui. Acțiunea este condusă cu siguranță și gradare, scoțând în evidență eroismul marchizului Don Fadrique și polarizând în jurul lui simpatia crescândă a publicului.

Cea mai cunoscută dintre comediile de capă și spadă ale lui Alarcón este *El tejedor de Segovia* (Țesătorul din Segovia). Acțiunea, condusă cu energie, se întemeiază pe un sentiment tipic spaniol: răzbunarea. Eroul izbutește să aducă sub ascultare pe Don Juan, seducătorul neonest al surorii sale, Doña Ana. Îl obligă să încheie căsătoria, pentru împlinirea unei datorii de onoare; după aceea îl ucide, descoperindu-i numele său adevărat: nu țesătorul Pedro, cum lăsase să se creadă, ci Don Fernando Ramirez, pe care în trecut în umilise și îl persecutase. Apoi, în fruntea briganzilor săi pleacă să lupte pentru rege împotriva maurilor, ceea ce îi va aduce grațiere și reabilitare.

Figura lui Don Fernando se conturează cu precizie și putere. A devenit bandit din datoria de a se răzbuna și își slujește cauza fără a se abate de la ea, chiar dacă aceasta îi cere acțiuni, crude, necruțătoare. Tensiunea sub care se află tot timpul nu-i tulbură judecata și hotărârea. Suferința fizică îi sporește dârzenia morală. Piesa cuprinde numeroase momente declamatorii; în măsura în care țin de logica acțiunii și de psihologia pe care poetul vrea s-o imprime personajului său, aceste momente capătă semnificație. Don Fernando se eliberează din temniță, apropiind frânghia cu care este legat strâns de flacăra lămpii. Când carnea arzândă începe să sfârâie, exclamă: „Focule, forță nesecată, tu care prefaci în fum trunchiuri de arbori, metale și diamante, mărește-ți în clipa aceasta puterea ta distrugătoare!"

Critica găsește filiații între drama lui Alarcón și *Hoții* lui Schiller ori *Hernani* de Victor Hugo.

Într-o epocă în care se scria mult, cu mari concesii fie pentru bani, fie pentru aplauze, Alarcón impune o notă nouă. Compunerile sale denotă spirit de observație și meticulozitate artistică. Înnoadă intrigile cu siguranță și le conduce cu precizie, dând deznodămintelor caracter de necesitate. O parte din contemporani considerau că avea în vedere mai mult subiectele pieselor; adevărul e că Alarcón le subordona ideii și sentimentelor urmărite. Zugrăvește caracterele cu putere; sentimentele lor eroice și intențiile lor morale sunt cuprinse în fapte și mișcări, nu în poze și declamații. Alarcón nu ține să placă publicului prin măgulire; ce vrea, e să-l intereseze, să-i transmită emoții superioare, să-l aducă în raza inspirației și tensiunilor lui interioare. E stăpânit de ceea ce poate da ființei umane frumusețe și superioritate: curajul adevărului energie morală, perseverență în cuvântul dat, apărarea inocenței, prietenie, loialitate în gânduri și acțiuni. Căutând să redea cu veracitate realitățile, Alarcón simțea că vorbirea cea mai aptă pentru a sonda adâncimile umane și pentru a le da expresia potrivită este cea simplă naturală, ferită de afectări și artificii. Astfel, stilul lui, departe de infatuările la modă, s-a menținut tot timpul într-o atmosferă de armonie, echilibru și demnitate.

Deși talent autentic, profund, față de cei trei uriași ai epocii – Lope de Vega, Tirso de Molina și Calderón – Alarcón rămâne oarecum în umbră. N-a avut puterea de a inventa și de a emoționa a celui dintâi, râsul puternic și sănătos al celui de al doilea, ori darul de a răspândi farmec și poezie al celui din urmă. Dar, mai sobru decât toți, Alarcón va ști să atenueze coloritul prea spaniol, constituind astfel un model mai ușor de urmat de către străini.

7. Rojas Zorrilla

Asupra toledanului Francisco de Rojas Zorrilla (1607–1648) stăruie încă păreri contrarii. E considerat, în genere, ca ținând de școala lui Calderón; marchează însă față de acesta o seamă de exagerări, privind în special punctul de onoare și respectul datorat regelui. Mai mulți critici îl numără printre primii șase autori ai teatrului spaniol; notăm însă că îi atribuie ca dramaturg și scăderii notorii: lipsă de inventivitate, gust îndoielnic, aplecări bizare înspre situații imorale sau absurde, abundență inutilă de metafore grotești, jocuri și afectări infantile, artificii și alambicări prețioase.

Pe de o parte, i se recunosc, calități majore: energie, spirit de analiză, pe o bună cunoaștere a epocii cu formele ei de viață, un dar de a pătrunde mișcările sufletului omenesc, un meșteșug sigur de a compune și de a conduce intriga scenică, o putere de a capta interesul spectatorilor, în mod gradat, pentru toate etapele acțiunii; pe de altă parte, se pun pe seama poetului abateri de la regulile artistice: recurge din vanitate la tonuri false, la divagații sterile, renunță din capriciu la linia demnă a compoziției dramatice.

S-ar putea, câteodată, ca măsurându-l pe Rojas după puterea lui de a îmbina tragicul cu comicul, după știința lui de a zugrăvi pasiuni umane în plina lor desfășurare, după arta sa de a folosi un limbaj înalt, încărcat de fervori poetice, să-l situăm lângă Calderón, ca un egal al acestuia; ar fi totuși o apreciere forțată, întrucât poetul alunecă adesea în exagerări ciudate sau se complace cu extravaganță în detalii nesemnificative, depărtându-se astfel de maestru, de simțul rațional în artă și de echilibrul acestuia.

Opera dramatică a lui Rojas – excluzând *autos*, ca lipsite de importanță – număra în total șaizeci de piese, dintre care primele două ediții (Madrid, 1640 și 1680) au reținut numai douăzeci și patru. În general, aceste piese reeditează concepția spaniolă asupra onoarei și patriotismului. Nu întâlnim subiecte originale; Rojas face împrumuturi fără alegere – din Lope de Vega, Tirso de Molina, Guillén de Castro, Guevara – cărora însă le imprimă pecetea proprie.

Ca operă cunoscută, putând să ilustreze forța dramatică a lui Rojas, există piesa *Del rey abajo, ninguno* (De la rege în jos, niciunul). Putem recunoaște în ea reminiscențe din *Comandorul de Ocaña*; aceasta nu împiedică, însă, ca piesa să-și păstreze originalitatea și întreaga ei vigoare, apărând o teză spaniolă clasică: protestul opiniei populare împotriva abuzurilor feudale.

Acțiunea se petrece în timpul domniei lui Alfons al XI-lea. Luptele împotriva maurilor sunt în toi. Pentru a putea să acopere cheltuielile de război, regele face apel la patriotismul și dârzenia vasalilor săi. Don Garcia del Castañar, țăran înstărit din apropiere de Toledo, trimite o sumă într-atât de neașteptată, încât regele hotărăște să vină incognito sub acoperișul lui, pentru a cunoaște el însuși pe bunul patriot. Aici, șambelanul Mendo, răpit de frumusețea Doñei Blanca, soția fermierului, se strecoară noaptea până aproape de încăperile ei. Garcia, pe care impetuosul îndrăgostit îl credea plecat de acasă, surprinde scena. Blanca fuge de acasă, nădăjduind ca astfel să evite scena răzbunării. Pe vinovat, Garcia îl lasă să se furișeze protejat de întuneric, fiind convins că nu putea fi altul decât regele. Dar țăranul nu consimte să trăiască dezonorat. Hotărăște s-o ucidă pe soția vinovată și apoi să-și ia și lui zilele. Puțin timp după aceasta este chemat la curte. Aici constată că nu regele era acela care îi călcase onoarea, ci Mendo, curteanul său. Fără a sta o clipă pe gânduri, înfige în acesta pumnalul. Apoi, cu perfectă stăpânire de sine, explică regelui și celor de față că doar regelui i-ar îngădui să-l insulte fără pedeapsă. Regele îl iartă, mijlocindu-i totodată și reconcilierea cu Doña Blanca; îl va lua cu sine, ca braț de nădejde în luptele cu maurii.

Cele două persoane centrale, Garcia și Blanca, se conturează simplu, dar cu strălucire. Frumusețea fizică a Blancăi se îmbină cu tot atâta frumusețe morală. Nu iartă, pentru că aceasta ar veni în contrazicere cu mândria ei spaniolă; însă știe să pună compasiune în totul, mlădiindu-se sufletește chiar pentru soarta omului în stare a-i face cel mai mare rău cu putință. Cât despre Garcia, s-ar putea ca într-un fel ferocitatea lui să ne repugne; nu e însă mai puțin adevărat că în cadrul moravurilor spaniole, în acea stare de spirit pe care ca om de tradiție putea să i-o

întreține revolta lui sinceră și dreaptă, această ferocitate ni-l apropie, ajutându-ne să citim ce se petrece în sufletul lui. Scenele sunt surprinzător de bine legate între ele; nu intervin incidente forțate, nu se speculează asupra situațiilor și nu se urmăresc efecte. Momentele patetice sunt susținute într-un stil viguros, a cărui concentrare concordă cu nota hotărâtă a caracterelor. Când autorul vrea să pună în lumină moravurile rustice de la Castañar, cu nota lor liniștită, pătrunsă de un omenesc demn și adânc, stilul său se deschide, devine cald și învăluitor, își asociază colorituri pitorești și muzicale.

Celelalte piese ale lui Rojas rămân în umbră. Trebuie să remarcăm, totuși, că mai multe dintre ele au oferit modele ori surse de inspirație în teatrul francez, pentru Thomas Corneille, Boisrobert, Scarron, Rotrou și Lesage.

6. Moreto

În impunătoarea galerie formată de poeții dramatici ai Renașterii spaniole, Agustin Moreto y Cabaña (1618–1669) pare cel mai puțin inventiv. Aceasta însă nu din lipsă de originalitate, ci mai degrabă dintr-o lene scriitoricească, inteligentă și utilă în felul ei, pentru că îi dădea răgaz să varieze exprimarea, s-o facă mai comunicativă, în domenii și teme cunoscute. A trăit în comunitatea marilor scriitori ai epocii, prețuindu-i fără invidie: Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina. A fost oare un risipitor cu geniul său? S-ar putea, cumva, ca în dosul spiritului de umilință să se fi ascuns totuși o formă de orgoliu? oricum, reținem o notă de modestie, întipărită pe multe din actele sale de viață. Așa cum a ținut să fie îngropat cu simplitate în Pradillo del Carmen, un cimitir de săraci, de lângă spitalul din Toledo, nu s-a îngrijit nici de posteritatea operelor sale, ci le-a lăsat cu modestie pe seama întâmplării.

A scris mult și variat: comedii, drame istorice, drame religioase, loas, autos, entremeses. O evaluare aproximativă indică peste o sută de opere, dintre care un număr de treizeci ar fi fost compuse în colaborare cu diferiți scriitori contemporani: Matos, Cancer, Villaviciosa, Rosete, Martinez, Belmonte, Sagredo, Avellaneda, Diamante ș.a. E limpede că multe din aceste piese au fost scrise la comanda teatrelor; de aceea simțim în alcătuirea lor un spirit de grabă și de concesie, fie față de gusturile publicului care trebuiau măgulite, fie față de posibilitățile tehnice ale scenelor.

Moreto, cum am mai spus, n-avea spirit inventiv; în schimb, dispunea de flexibilitate eclectică, prin care izbutea să răspundă multor gusturi, să se adapteze cu ușurință diferitelor genuri, să găsească pentru orice împrejurare tonul potrivit. Era neîntrecut în a se folosi de opere ale predecesorilor, fără a cădea în imitație brutală sau în neonestitate artistică. Aproape că nu există autor dramatic de seamă din care să nu fi făcut împrumuturi: Cervantes, Lope de Vega, Guillén de Castro, Tirso de Molina, Calderón, Amescua, Guevara ș.a. Faptul e semnificativ. Autorul pe deasupra înclinațiilor lui de moment, urmărea o idee mai cuprinzătoare: ca din

mulțimea și varietatea intrigilor, risipite cu profunzime în opere de intensități și calități diferite, să desemneze două tipuri reprezentative de comedii: de moravuri și de caracter.

În planurile materiale ale operelor lui, autorul se străduiește să fie veridic și real. Sub acest raport e superior multora dintre contemporanii săi. Conduce dialogurile cu vioiciune și naturalețe. Din nefericire, adevărul acestora e tulburat adesea, mai cu seamă în dramele galante, de afectări și intervenții culteraniste. Până și piesele cele mai bune se resimt de acest manierism. Deosebindu-se de Lope și Calderón, care de multe ori lăsau ca accentul principal să cadă pe evenimentele spectaculoase ale intrigii, Moreto se oprește cu precădere la zugrăvirea caracterelor. Rareori va recurge la vreo îndrăzneală sau înnoire; în genere se slujește de procedee cunoscute, experimentale, viziunile care ar vrea să străbată adâncuri, postulările curajoase. Sunt ezitări și lipsuri care se vor repercuta ca atare și asupra stilului; nu vom găsi la el eleganța lui Lope, înălțimile lui Calderón, scânteierile lui Tirso de Molina sau adâncimile lui Alarcón. Moravurile asupra cărora stăruie în comediile sale sunt moravuri mici, fără riscuri, fără finalități superioare, lipsite de eroism, într-un fel lipsite și de generozitate.

În repertoriul său, piesa cea mai constituită este *El desdén con el desdén* (Dispreț pentru dispreț). Comedia e celebră și continuă să figureze pe afișele teatrelor din lume.

Doña Diana, fiica unică a contelui de Barcelona, respinge rând pe rând toți pretendenții la mâna ei. Totuși, contele Carlos d'Urgel, în aparență cel mai puțin indicat, începe s-o intereseze. Acesta o iubea de mult, în tăcere. Asistăm la un lanț întreg de peripeții, făcut din episoade ingenioase și subterfugii amuzante, la capătul cărora tinerii își vor mărturisi, fericiți, iubirea.

Comedia se țese în bună parte cu împrumuturi, în special din piesele lui Lope de Vega. Imaginea fetei oarecum răsfățate, ajungând prin lecturi neasimilate la ideea că bărbații trebuie detestați, e luată din *La vengadora de las mujeres*; comportarea tinerilor galanți pretendenți la mâna fetei e copiată din comedia *De corsario a corsario* (De la corsar la corsar); tipul servitoarei seamănă cu cel din *Los milagros des desprecio*; subterfugiile întrebuințate de tânărul conte pentru a se face acceptat de către bănuitoare Diana, ca și felul cum aceasta va cădea ea însăși în cursa pe care o întinsese pretendentului său, seamănă cu situațiile din *La hermosa fea*. Totuși, Moreto are un merit neîndoielnic: din asemenea împrumuturi disparate, cu tact și cu artă, a izbutit să închege o comedie unitară, în care justețea observațiilor și adevărul psihologic al situațiilor se conjugă cu autenticitatea personajelor și cu atmosfera de bună dispoziție în care plutește tot timpul acțiunea.

O mențiune onorabilă se cuvine și comediei *El lindo Don Diego* (Frumosul Don Diego), al cărei punct de plecare se află într-o piesă obscură și aproape uitată a lui Guillén de Castro: *El Narciso en su opinión* (Narcis și părerea despre sine). În cadrul unei șarje vioaie și necruțătoare, în care asprimea se camuflează prin umor și ironie, ni se înfățișează portretul unui infatuat. Don Diego se adoră pe

sine; își admiră chipul, mișcările, inteligența, vocabularul. Întârzie între două oglinzi, contemplându-se cu mulțumire. E convins că toate femeile suspină după el, că nici una n-ar putea să-i reziste. Valetul Mosquito îi cunoaște bine această slăbiciune; dă lecții Beatricei, subretei, învățând-o cum să vorbească și să se poarte ca o „contesă". Până la urmă, vanitatea imbecilă a personajului își va primi pedeapsa naturală: Don Diego cere mâna servitoarei, convins că e contesa. Comedia, interesantă prin puterea ei de a revela critic moravuri și trăsături psihologice, se numără printre capodoperele genului. Săgețile îndreptate împotriva donquijotismului mărunt și împotriva culteranismului sunt vii, abile și ascuțite.

Creația dramatică a lui Moreto mai numără farse și drame cu subiecte grotești, istorice sau religioase. Cu excepția farselor – în care *los graciosos* vor găsi adesea accente spontane de adevăr și umor – celelalte formează o masă stufoasă, lipsită de lumini și de originalitate.

Moreto se înscrie printre reprezentanții de seamă ai comediei spaniole. Fernandez-Guerra, principalul său editor, a făcut despre el o remarcă memorabilă: „Moreto a știut să picteze realități, nu umbre".

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITAR

CAPITOLUL XXV

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (VI)

TIRSO DE MOLINA

1. Omul

Cel mai importante dintre contemporanii lui Lope de Vega și ai lui Calderón, autorul despre care s-a spus că poate să stea în rând cu aceștia drept un mare poet comic al scenei spaniole, este Tirso de Molina.

A trăit între anii 1583 și 1648. Numele lui adevărat era Gabriel Tellez. S-a crezut multă vreme că în tinerețe și în prima lui maturitatea ar fi avut o viață de turmentări și agitații libertine, de unde nevoia de a intra într-un ordin religios pentru reculegere și pocăire. Cercetări de autoritate au infirmat aceste supoziții. Ceva, totuși, rămâne adevărat. Dacă Tirso a putut să implice în piesele sale o cunoaștere atât de adâncă a slăbiciunilor omenești, și dacă totodată a putut să redea cu atâta expresie aberații ori tenebre ale picarescului, e pentru că de unele din aceste trăsături s-a apropiat prin trăiri și emoții personale. E greu să admitem că un călugăr retras de timpuriu în mânăstire, fie și în împrejurarea că activitatea de confesional îl punea mereu în legătură cu diferitele fragilități sau corupții ale naturii umane, ar fi putut să aibă atâta intuiție și pătrundere a intimității sufletești.

Este un scriitor fecund. Numericește, piesele pe care le-a scris îl situează imediat după Lope de Vega. Se crede c-ar fi compus peste trei sute de piese. Din acestea nu ni s-au mai păstrat decât aproximativ optzeci: comedii de moravuri și de intrigă, drame istorice și drame religioase. Știm cu siguranță că multe piese i-au fost interzise, ca neconvenabile pentru punctele de vedere ale oficialității catolice. Nu se știe dacă mai târziu unele din acestea au mai putut fi recuperate, în versiunea originală sau într-una modificată.

Reputația de dramaturg a scriitorului apare încărcată de fluctuații violente. În timpul vieții, Tirso s-a bucurat de popularitate, aproape ca Lope și Calderón, iluștrii

săi contemporani; după moarte, însă, asupra omului ca și asupra operei s-a întins pentru mai multă vreme o neașteptată uitare. Înregistrăm astfel încă un caz celebru de ingratitudine literară într-o societate rău construită, cu simptome de oboseală și decadență morală. Tirso poartă și el o parte de vină; lăsându-se absorbit într-o rețea de preocupări devote, anumite vibrări sufletești ale mulțimilor i-au rămas străine. Nu găsim la el abilitatea uluitoare a lui Lope, cu resurse și sclipiri capabile să capteze sufragiile spectatorilor fie și în piese compuse în grabă sau cu subiecte ce se repetau. Dispunea însă de resurse compensatorii: avea elocuțiune dramatică, știa să varieze situațiile, zugrăvea caracterele cu grijă și, în genere, aducea în desfășurările sale comice o putere nouă. Nu făcea concesii; proceda de regulă cu o franchețe naturală, ceea ce putea să supere pe pontifi și potentați. De altminteri, aceștia se vor și răzbuna, îndreptând împotriva scriitorului critici răutăcioase, mai cu seamă aceea că operele sale ar fi încărcate de indecență și libertinaj.

Bănuim că tribulațiile și contrarietățile amintite i-au produs amărăciuni și suferințe. Ce trebuie să subliniem, e că acestea nu i-au întunecat și opera; până în cele din urmă, creația lui se va dovedi mare, statornică și semnificativă.

2. Tendințe și trăsături caracteristice

Teatrul lui Tirso de Molina, deși plin de fantezie și avânt, păstrează liniile adevărului. În felul său de a zugrăvi pasiunile pulsează o largă simpatie umană. Eroii au linie romanescă și aventuroasă; în centrul acțiunilor lor de viață se află iubirea, cu toată gama ei de manifestări. În încercările lui de a cuprinde această iubire, poetul evoluează pe registre diferite; devine rând pe rând afectuos sau brutal, îndrăzneț sau timid, generos și blând sau ironic și malițios. Înnoadă acțiuni dramatice și știe să construiască personaje convingătoare.

În repetate cazuri, intrigile îl pun pe bărbat sub ascultarea femeii, ca un fel de jucărie a acesteia. S-ar putea că sub acest raport Tirso se singularizează. În creația lui Lope – ne amintim – femeia se afla în centrul unei considerații complexe. Poetul castilian o urca pe piedestaluri, înconjurând-o cu noblețe de idei și omagii cavalerești, într-o notă de respect și sărbătorire. Tirso o privește cu rezerve, nu cu aversiune, cum s-a spus pe alocuri. Eroinele lui nu sunt modele de virtute, de perfecțiune; dimpotrivă, denotă scăderi și vicii. Câteodată vorbesc urât, complăcându-se în libertăți și truculențe de limbaj, asemănătoare celor din textele lui Rabelais; alteori trădează gusturi și manifestări libertine, în felul cum își aleg iubiții, cum îi introduc sub diferite pretexte în intimitatea lor, cum îi păzesc de infidelități sau cum până la sfârșit ajung la soluții de compromis, rezolvând astfel situații dificile sau reparând virtuți ultragiate.

Faptul merită reținut. Femeile din intrigile lui Tirso – cum am mai spus – nu au linia, grația și poezia celor din comediile lui Lope; sunt însă reale, întâi prin sinceritatea emoțiilor care le stăpânesc și apoi prin voința lor de a persevera în ținta urmărită, trecând la nevoie prin oricâte stări contrarii: de la bunătate până la

vindicație, de la umilință până la trufie, de la timiditate până la îndrăzneală și de la indiferență până la exaltare. În fața pasiunilor, temperamentul lui de artist se întregește cu unul de filozof: le simte, le dă viață și inițiativă, ne comunică desfășurarea lor tumultuoasă; totodată le analizează, oprindu-se până și asupra ultimului detaliu. Adesea, poetul situează eroinele sale pe înălțimi patetice, făcându-ne ca în preajma lor să resimțim un fior tragic; alteori le tratează cu ironie și persiflare, ca și cum ar vrea să dezvăluie numai părțile ridicole. Intrigile sunt bine concepute; totuși, în economia și articularea lor intimă, suferă de graba în care au fost construite unele dintre piese. Principala lui preocupare e să pună în lumină caractere și să creeze tipuri reieșite din observarea realității. În intrigă vede mai mult un pretext; de aceea, câteodată lasă ca veracitatea faptelor și înlănțuirea logică să alunece pe planuri secundare.

Stilul lui Tirso denotă posibilități multiple de a-și pune în valoare forța comică printr-o elocuțiune îngrijită. Se orientează cu precizie, fără ezitări; intuiește situațiile cu justețe, descoperindu-le dintr-o dată părțile caracteristice. Mânuiește tonuri diferite; le asociază cu meșteșug și le gradează cu nuanțare, cu naturalețe, în funcție de locul și de epoca acțiunii, de situația personajelor în cauză și de intenția urmărită; își modelează mereu fraza, căutând cu stăruință cuvântul convingător și artistic. Pe alocuri ne izbesc influențe gongorice: „Orgolioasă îndrăzneală a zăpezii, piramidă de diamant!" – exclamă un personaj în fața unui munte. însă asemenea afectări sunt relativ puține. Tirso nu credea în culteranism; îi era chiar ostil, ceea ce l-a și împins în conflicte cu devotații acestuia.

Ce trebuie remarcat la Tirso de Molina e abundența de calambururi, de jocuri de cuvinte, de glume savuroase, unele din acestea mergând până în marginea decenței. Nota satirică apare mai ales în intervențiile valeților, ale căror replici prompte, naturale, provoacă un râs spontan, comunicativ, adevărat. Sunt cei mai spirituali valeți din literatura dramatică spaniolă. Sub acest raport, s-a și spus: „Tirso este un Beaumarchais în sutană".

3. Dramaturgul religios

Creația dramatică religioasă numără autos sacramentales, autos și drame propriu-zise. Ca notă generală, Tirso de Molina se conformează tradiției; persistă în modelul dat de Lope de Vega.

Notăm, mai întâi, *El colmenero divino* (Divinul crescător de albine). Fabula piesei e simplă, naivă; reprezintă doar un pretext pentru o seamă de idei religioase, înfățișate sub formă de simboluri și alegorii. Albinele din stup simbolizează sufletele omenești; distilarea mierei din flori și sucuri reprezintă munca și rezultatele ei; viespile și bondarii care dau târcoale stupului sunt dușmanii ce pândesc din umbră; ursul care mănâncă mierea, răstoarnă stupul și alungă pe ciobani este dușmanul ce poate să pătrundă, când păzitorul nu-și face de ajuns datoria; albina care, pierzându-și aripa, nu mai poate zbura spre cer este sufletul pe care trebuie

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

să-l salveze bunătatea divină. Toate aceste simboluri și alegorii au înțelesuri de predicație religioasă; nu e mai puțin adevărat, însă, că ele stăruie pe un fond moral care le poate da și dimensiuni laice. Crescătorul de albine, în intenția de bază a piesei, este Isus Cristos, venit pe pământ pentru a izbăvi, sufletele căzute în păcat; dar în același timp, putem găsi în acest crescător și un simbol al omului de acțiune, făptură aleasă, păzitor al valorilor, îndrumătorul tuturor pe căile bune.

Remarcăm deopotrivă, sub raportul conținutului de idei și al realizării artistice, *El condenado por desconfiado* (Pedeapsă pentru necredință). Acțiunea ilustrează și dezbate o dogmă catolică, aceea a „grației eficace". Urmărim, pe planuri paralele, procesul sufletesc a două personaje: banditul Enrico, căruia în chiar ultima clipă de viață i se acordă iertare, drept răsplată pentru perseverarea lui în ideea salvării, și ermitul Paulo care, deși a trăit multă vreme ca anahoret, moare în mizerie morală, neavând tăria să stăruie până la sfârșit. Găsim în această piesă analize psihologice în care, mai mult decât o pledoarie teologică, ni se dezvăluie o disertație filosofică, având ca temă vechiul conflict idealist între conceptul de libertate interioară și cel de predestinare. Piesa este interesantă și pentru analogia subiectului cu cel din *La devoción de la Cruz*, una dintre cele mai semnificative creații ale lui Calderón.

Tirso de Molina evită teologia pură; piesele lui religioase, în comparație cu alte altor autori, au mai multă suplețe în mișcări, includ uneori scene pastorale compuse cu grație și sensibilitate poetică, își asociază episoade de un omenesc mai viu, mai apropiat, în care nu lipsesc nici unele discrete note comice.

În convenția unei opere care oficial trebuia să însemne un act de predicație, Tirso de Molina introduce cu folos, semnificativ, accente realiste.

4. Dramaturgul istoric

Dramele istorice ale lui Tirso sunt puține și de interes secundar. Întâlnim subiecte din trecutul spaniol, resimțit însă cu mai puțină vibrație patriotică și cu mai puțin patos național decât în piesele similare ale lui Lope și Calderón. Nu se respectă adevărul istoric; episoadele în cauză sunt mai mult pretexte pentru culoare și atmosferă locală decât pentru desfășurări cu predominanță psihologică.

Remarcăm totuși câteva puncte sau inițiative caracteristice, meritând să fie reținute. *Las hazañas de los Pizarros* (Isprăvile Pizarrilor), frescă încercând să zugrăvească istoria lui Francisco Pizarro, cuceritorul Perului, și a fraților săi Fernando și Gonzalo, este concepută ca o trilogie, ceea ce – făcând abstracție de lungimile discursurilor, uneori supărătoare – denotă o viziune dramatică îndrăzneață, cu amplitudini epice ieșite din comun. *Cobarde mas valiente* (Mișelul cu merite), piesă care încearcă să schițeze portretul unui urmaș al Cidului, contează ca expresie și ca autenticitate artistică prin aducerea în lumină a unor motive aproape uitate din vechi romances spaniole. *La prudencia en la mujer* (Înțelepciunea unei femei) redă un tablou dramatizat al principalului conflict politic din perioada de regență a Doñei Maria, văduva lui Don Sancho cel Brav: lupta dusă împotriva

marilor vasali, care prin intrigă şi forţă voiau să uzurpe dreptul la coroană al lui Don Fernando al IV-lea, fiul său.

Din seria de care ne ocupăm, de mai multă notorietate s-a bucurat *La venganza de Tamar* (Răzbunarea Tamarei), piesă în care pe canavaua oferită de un episod biblic se prezintă drama cu urmări funeste a iubirii incestuoase dintre prinţul Amon şi frumoasa Tamara, sora lui. Fatalitatea cuprinsă în împrejurările care au dus la constituirea acestei iubiri, ca şi imposibilitatea eroului de a lupta cu o pasiune ale cărei consecinţe putea totuşi să le prevadă în plina lor grozăvie, ne obligă să credem că autorul cunoştea tragedia greacă şi chiar că a urmărit să compună în spiritul ei.

Totodată, piesa în chestiune constituie un document revelator pentru felul cum Tirso, folosind un procedeu curent în evul mediu, înţelege să apropie drama de gusturile şi de puterea de înţelegere a publicului din *corrales*. Pune pe evreii din timpul lui David să se îmbrace, să gândească şi să se mişte întocmai ca nişte spanioli de la curtea lui Filip. Din loc în loc apar chiar şi scene de mascaradă, momente licenţioase, atribuite unor „seniori" de la „curtea" din Ierusalim... Aceştia joacă zaruri şi cărţi, poartă nume nobilitare, practică maniere de curte, păstrează un ton şăgalnic, afabil ori curtenitor ş.a.

Ideea de fatalitate, împrumutată din drama antică, prezintă localizări similare: adulterul lui David şi omorârea lui Urie vor fi pedepsite prin dezonorarea Tamarei şi prin moartea primului născut al casei regale.

5. Pictorul de moravuri

Tirso de Molina excelează în comedia de moravuri şi de intrigă. Construieşte subiecte diferite, bogate în peripeţii şi efecte scenice, împletind în mod ingenios fapte din viaţa cotidiană cu situaţii reieşite din fantezia autorului. Adesea, conducerea acţiunii, înlănţuirea logică a episoadelor şi adâncirea caracterelor lasă de dorit. Sunt urmări ale elaborării grăbite şi ale unui spirit de improvizaţie; înregistrăm însă tot timpul o remarcabilă vervă comică, susţinută prin mijloace de stil şi elocuţiune.

Tirso priveşte cu căldură stângăciile omului simplu de la ţară, când acesta vine în contact cu eleganţa şi cu pretenţiile de rafinament ale vieţii de oraş. În *El vergonzoso en palacio* (Timidul la curte) izbuteşte să creeze în jurul timidului Mireno o atmosferă solicitantă de simpatie şi de naivitate graţioasă. Eroul este fiul ducelui de Coimbra şi a fost crescut la ţară, printre ciobani. Va şti să câştige iubirea unei fiice de ministru, dar nu prin maniere de curte învăţate de circumstanţă, ci tocmai printr-o noblеţe şi o sinceritate cuprinse de manifestările lui de timid.

Don Gil de las calzas verdes (Don Gil Pantalon-Verde), apărută în 1618, este cea mai cunoscută dintre comediile lui Tirso de Molina şi se numără printre capodoperele genului. Avem de-a face mai mult cu o farsă, dar care ne cucereşte prin ingeniozitatea plină de viaţă şi de fericire pe care ne-o comunică diferitele ei situaţii.

Doña Juana, o nobilă sărăcită, e părăsită de Martin, seducătorul ei. Acesta, îndemnat de tatăl său, vrea să se căsătorească cu Ines, o fată bogată din Madrid. Juana, fire întreprinzătoare și hotărâtă, convinsă că abilitatea poate învinge o soartă rea, pleacă la Madrid, însoțită de credincioasa Quintana, să-și recucerească iubitul. Aici își pune în aplicare planul, folosindu-se cu abilitate de două deghizări. Jucând rolul unui tânăr, Don Gil, având ca singur semn distinctiv pantalonii lui verzi, câștigă inima lui Ines, de care, împrumutând numele de Elvira, se apropie și într-o altă deghizare pentru a o convinge de fidelitatea pe care i-o poartă Martin. Intervin multe alte peripeții, puse la cale de Quintana și de Caramanchel, valetul Juanei, care nici el n-o cunoaște decât ca Don Gil. În cele din urmă, lucrurile se vor da pe față. Juana își va redobândi iubitul; Ines, buimăcită de faptul că Don Gil era femeie, se va mulțumi cu Juan, vechiul logodnic refuzat.

Rolul complex al Juanei, cu subtilele lui alternări, dă comediei o vervă aparte. Sunt momente în care s-ar părea că va cădea în cursa propriilor ei combinații, cu rețeaua lor de minciuni; dar tocmai când situația pare mai periclitată, redresarea vine prompt, sigur, spiritual. Abilitatea, intriga, grația, sentimentul, succesiunile de nuanțe – toate acestea se împletesc viu și variat, când cu îndrăzneli malițioase, când cu surâsuri de ironie indulgentă, când – în sfârșit – cu sublinieri înțelegătoare pentru sensibilitatea feminină.

Lui Caramanchel îi sunt rezervate intervenții caracteristice. Este un drac de om care a trecut prin multe peripeții ale vieții. Relatările lui despre oamenii în serviciul cărora s-a aflat – un medic, un avocat, un ecleziast ș.a. – alcătuiesc o frescă pitorească de personaje și moravuri, plină de umor, sarcasm și ironie critică. Iată, de exemplu, un fragment din portretul medicului:

„...Cu patru aforisme, cu trei citate și două silogisme îngrijea o stradă întreagă. Medicina este o știință care presupune studiu adânc; trebuie să știți, însă, că nu există oameni care să studieze mai puțin ca medicii, cu toate că în mâinile lor se află viața oamenilor. De fapt, când să mai studieze? De dimineață până seara nu stau o clipă. Să vă spun – dacă țineți – cum își petrecea timpul stăpânul meu. Dimineața, ca bun creștin ce era, trebuia să se lupte la dejunul său cu o bucată de șuncă, iar asta firește se cerea udată de o substanță doftoricească, *aqua vitae*, sau după cum i se mai spune, zeamă de struguri. Pe urmă, cu pași măsurați, își vizita bolnavii prin diferite colțuri și coclauri ale orașului. Reveneam acasă către orele unsprezece. Gândiți-vă, acum: doctorul – stăpânul meu – sătul de atâtea fistule și uduri pe care trebuise să le vadă, putea să mai aibă dispoziție pentru a studia pe Hipocrate ori a reflecta asupra atâtor boli câte există? Ce altceva putea să facă decât să se așeze la masă și să-și ia în liniște porțiile lui de supă și de friptură! După dejun, îndată, nu e bine să lucrezi; câteva tururi de pichet, iată tot ce-și îngăduia... Iar seara, dacă încerca să se mai uite în vreo carte, soția lui avea grijă să-l potolească scrupulele de conștiință: «Doctore, reputația îți este bine stabilită; pentru cât ți s-a plătit, ai făcut destul. Obosindu-te mereu, ai să te îmbolnăvești la sigur. Dă-l la dracu pe Galen! Ce importanță are dacă la sfârșitul anului au să fie douăzeci de morți mai mult sau mai puțin!...»“

La villana de Vallecas (Țăranca din Vallecas) denotă un rar simț de teatru. Eroina este Violanta, o tânără valenciană, sedusă și părăsită de căpitanul Gabriel Herrera, sub numele împrumutat de Don Petro de Mendoza. La Madrid, printr-un capriciu al soartei, căpitanul întâlnește un mexican, purtătorul legitim al acestui nume. Prin greșeala servitorului sunt confundate bagajele. Mexicanului îi rămân pe cap lucrurile și hârtiile compromițătoare ale căpitanului; acesta în schimb, intră în posesia banilor, bijuteriilor și a unei scrisori de recomandație către Don Gómez, căruia Don Pedro urma să-i devină ginere. Herrera, fără scrupule, vrea să profite de situație, în vreme ce mexicanul este azvârlit în închisoare. Violanta, deghizându-se în țărancă și intrând în serviciul unui fermier din Vallecas, va face lumină. Miezul acțiunii stă în inițiativele abile și scăpărătoare ale Violantei; Tirso de Molina le mânuiește cu neîntrecută ingeniozitate.

Găsim situații asemănătoare și în *Marta la piadosa* (Marta cera pioasă). Pentru a evita căsătoria neplăcută cu bătrânul căpitan Urbina, și deopotrivă pentru a putea să se întâlnească cu Don Felipe, tânărul pe care îl iubește, Marta ia masca devoțiunii religioase, simulând o criză de misticism. Pretinde că singura ei preocupare e să se pregătească pentru viața monastică. De aceea, va purta doar veșminte călugărești, și va trăi în castitate. Tot în vederea acestei pregătiri trebuie să ia lecții de latină cu așa-numitul preot Bessino. E pretextul sub care Don Felipe va fi introdus în casă. Primim cu plăcere șiretenia Martei, pentru că prin ea va izbuti să-și apere dragostea împotriva unui părinte absurd și ridicol. Piesa e cu atât mai vioaie, mai spirituală, cu cât decurge cu complicitatea publicului, căruia i s-a făcut din timp avertizarea necesară.

Por el sótano y el torno (Prin pivniță și prin turn) înfățișează lupta ce se dă în sufletul unei femei tinere, Doña Bernarda, între iubire și avariție. Tema i-ar fi putut da înțelesuri de comedie de caracter; este acoperită, însă, de incidente romanești: travestiri, substituiri de persoane, introduceri nocturne în încăperile iubitei ș.a. Astfel, acțiunea se destramă, făcând ca ținta ei adevărată să nu se mai reliefeze cu claritate. Doña Bernarda, într-adevăr, ar vrea ca sora ei, Doña Jusepe, să devină din interes soția unui bătrân bogat; nu întâlnim însă aprofundările capabile să ne descopere un suflet de avară, ci mai mult intrigi de suprafață, privind firea unei femei practice, în concepția căreia banii trec înaintea iubirii.

Amar pos señas (Iubire prin semne) este bogată în scene romanești. Un nobil spaniol, Don Gabriel de Moncade, este îndrăgostit fără speranță de Beatriz, una din cele trei fiice ale ducelui de Lorena. Părăsește curtea de la Nancy, cu gândul de a scăpa de obsesia acestei iubiri dureroase. În realitate, Beatriz îl iubește; va dovedi aceasta printr-o serie întreagă de inițiative și manevrări abile, ingenioase, necesare pentru a câștiga timp, evitând astfel o căsătorie oficială cu ducele de Orléans și pentru ca ambii îndrăgostiți să capete încă o certitudine a sentimentului lor. Întâlnim în această comedie savuroasă o iubire între parteneri pe care îi despart mari distanțe, dispariții, misterioase, alternări emoționante între stări de speranță și stări de panică, răpiri nocturne și travestiri senzaționale, jurăminte cerute în alb cu supuneri în numele dragostei la probe grele de răbdare ori de tărie morală, complicații sumbre în situații

care cu puțin înainte păreau încărcate de presimțiri fericite, și în cele din urmă încununarea așteptată, nu însă înainte ca personajele în cauză să fi făcut toată dovada posibilă de cavalerism, de abnegație și de loialitate în sentimente.

Tirso stăpânește meșteșugul de a construi comedii amuzante, cu evoluție pe cât de încărcată pe atât de rapidă, fără ca prin aceasta să se producă impresia de forțare sau de artificiu. Acțiunea din *Desde Toledo á Madrid* (De la Toledo la Madrid) se încheagă și se rezolvă în cursul drumului de la o localitate la cealaltă. În momentul plecării din Toledo, nici una din premise nu ne face să prevedem ceea ce va urma: Baltasar, este un proscris urmărit de justiție pentru vina de a fi ucis un om în duel; încolțit din toate părțile, e gata să cadă rupt de oboseală pe pragul primei uși deschise Doña Mayor trebuie ca peste puțin timp să celebreze fără voie căsătoria ei cu Don Luis, un nobil bogat și îngâmfat pe care i-l aleseseră părinții fără s-o consulte. În clipa ajungerii la Madrid, situațiile sunt total schimbate: cei doi tineri își dau seama că sunt făcuți unul pentru altul și că de acum înainte nimic nu i-ar mai putea despărți.

Palabras y plumas (Vorbe și pene) se numără printre comediile caracteristice de intrigă. Fondul ei stăruie pe o acțiune de dramă eroică, în care poetul se întrece parcă pe sine în a cânta și a da strălucire iubirii, devotamentului și actelor de generozitate ale tinereții. Don Iñigo, personajul principal, incarnează tipul de îndrăgostit superior, în conștiința căruia orice aspirație sau chemare a iubirii trebuie să fie un act de credință, împlinirea unui devotament. Sub această lumină nebuniile pe care i le inspiră dragostea se transfigurează într-un chip aparte, câștigându-ne dintr-o dată simpatia și aprobarea. Prin contrast cu vederile practice și pozitive ale valetului Gallardo, dăruirile îndrăgostitului capătă și mai mult relief, sporindu-și astfel poezia și farmecul lor cavaleresc.

Un mesager îi anunță lui Don Iñigo că principesa Matilda a reintrat în grațiile regelui. Fericit că din această clipă exilul și suferințele femeii iubite vor lua sfârșit, îndrăgostitul, cu recunoștința caldă și spontană a săracului, îi dăruiește vestitorului pușca sa la care ținea mult, singurul lucru ce-i mai rămăsese. Gallardo, un spirit utilitar, e nemulțumit de această liberalitate a stăpânului său. Dialogul ce urmează ne dă măsura comunicativă a unui comic făcut din contraste pe cât de simple pe atât de umane, împletire pe care autorul nostru știe s-o susțină cu măiestrie.

„Don Iñigo (transportat, cu explozii de bucurie): Cerule, deschide-te și inundă-ne cu luminile tale! Și tu, soare, află că Matilda este din nou stăpână în Salerno! Întinde un covor de umbre peste acești munți măreți! Voi, stele, împletiți o diademă pentru triumful Matildei! Fie ca apa din lume să cadă peste noi în boabe de rouă parfumate! Păsări, întâmpinați această bucurie cu cântecele voastre! Pești, ieșiți din veșnica voastră tăcere și lăudați-i frumusețea! Soare, stele, lună, munți, voi care ați fost alături de mine în lupta și încercările mele, aflați că bucuria voastră, oricât ar fi ea de mare, n-o va putea întrece pe a mea!

Gallardo (parodiind oarecum exaltarea poetică a stăpânului): Cerule! Don Iñigo și-a dat pușca și iată că n-o să mai avem ce pune în gură... Afară, poate, dacă

stelele îşi vor face pomană cu noi şi vor ţinti ele în iepuri... Soare, tu cu lumina ta, fă-mi hatârul şi-i adună puţin minţile... Tare mi-e teamă că şi-a pierdut minţile sau că şi le pierde! Lună, stele, spuneţi-ne ce naiba v-am făcut, de ne daţi atât de multă dragoste şi atât de puţini bani?... Soare, lună, munţi şi văi, spuneţi şi voi dacă acela care şi-a dat puşca de-a surda nu este un nechibzuit!..."

Între piesele cu conţinut dramatic intens, care au contribuit în mod aparte la gloria lui Tirso de Molina, putem cita *Los amantes de Teruel* (Amanţii din Teruel) şi *El burlador de Sevilla y El convidado de piedra* (Amăgitorul din Sevilla sau Comeseanul de piatră).

În prima este dramatizat un mit celebru, reluat adeseori în literatura spaniolă, din vechime până în secolul al XIX-lea. Există o filiaţie sigură cu povestirea Girolamo e Salvestra din *Decameronul* lui Boccaccio (IV, 8). Subiectul a devenit însă atât de popular, a trezit atâtea ecouri şi adeziuni în sensibilitatea naţională, încât a creat impresia că aparţine vieţii şi legendei spaniole.

Doi tineri din Teruel se iubesc; familiile, însă, se opun la căsătoria lor, din cauza diferenţei de avere. Tânărul pleacă în lume pentru a-şi face o situaţie. După un timp izbuteşte. Revine în ţară, nerăbdător să-şi găsească logodnica. Dar este prea târziu; fata, pierzând nădejdea că iubitul ei se va mai întoarce acceptă căsătoria tocmai cu rivalul acestuia. Tânărul moare de durere. A doua zi, tânăra se roagă în genunchi lângă sicriu; sfâşiată de aceeaşi suferinţă, moare şi ea. Vor rămâne alături, pentru eternitate, în acelaşi mormânt.

Tirso păstrează linia legendei. Dă episoadelor putere, măreţie, vibrare. Reliefează forţa morală a sentimentului, capacitatea de sacrificiu; realizarea ne impune cu atât mai mult, cu cât dincolo de drama sufletească a doi îndrăgostiţi, deslușim emoţii şi frământări general-umane.

În jurul piesei *El burlador de Sevilla* s-a purtat o mare controversă literară. Piesa a fost atribuită, deopotrivă, lui Lope de Vega şi lui Calderón. Astăzi, chestiunea e limpede: piesa a fost scrisă de Tirso de Molina; lui, deci, îi aparţine în teatru şi paternitatea personajului Don Juan.

Subiectul e constituit din îmbinarea a două legende spaniole. Potrivit uneia, Don Juan, descendent din ilustra familie Tenorio, după ce a răpit pe fiica unui demnitar din Sevilla, îşi omoară tatăl în duel şi apoi îi profanează mormântul; un Juan de Marańa, aparţinând şi el unei vechi familii din nobilimea castiliană, îşi vinde sufletul diavolului, acelaşi diavol care cu trei sute de ani înainte fusese învins de către întemeietorul acestei familii. Personajul conceput de Tirso, prin care Don Juan îşi face intrarea în repertoriul universal, contopeşte caracterele acestor două figuri într-unul singur. Nu ne aflăm în faţa unei construcţii definitive, cu articulaţii îndeajuns de sigure, ci a unei improvizaţii, împletind în curgerea ei repede şi scăpărătoare elemente de comic sever, pasional, cu note fantastice de ordin aproape tragic.

Eroul este tânărul Don Juan Tenorio, un senior abuziv, în vânătoare continuă după voluptăţile vieţii şi mai cu seamă după plăcerile ilicite ale iubirii. Nimic nu-l sperie, nimic n-ar putea să-i opună vreo piedică, vreo măsură, vreun scrupul moral.

În urmărirea scopului său – făcută cu pasiune gravă, într-un fel de întrecere stranie cu el însuși – nu se dă în lături de la nici o turpitudine: minte, se travestește, ia poze de mare îndrăgostit, acceptă situații grotești, merge din abuz în abuz, devenind chiar ucigaș. Când se simte încolțit se salvează prin fugă. Nu alege, nu așteaptă să se cristalizeze un sentiment. Abia descins la Neapole, își încearcă norocul pe lângă o ducesă, Isabel. Suferind un naufragiu, este la un pas de a-si pierde viața. Dar întâmplarea nu îl pune pe gânduri; dimpotrivă, dorința de aventuri i se înfierbântă parcă și mai mult. Seduce din amuzament o păstoriță, apoi o pescăriță, încercând în același timp să-și păstreze morga de aristocrat. Trăiește halucinant o singură plăcere: aceea de a spori necontenit numărul femeilor cucerite. Nu se gândește să-și varieze mijloacele de seducție; în genere, procedează elementar, jurând fiecărei victime c-o va lua de soție. Asistăm la o frenezie senzuală, plutind în plină inconștiență. Don Juan e în așa fel alcătuit moralmente, încât răspunderea faptelor sale ori primejdia spre care aleargă îi rămân străine.

Mai curând sau mai târziu va veni și ziua pedepsei. Legenda pe care se sprijină autorul invocă oarecum ideea justiției imanente. Într-o noapte, pentru a se salva dintr-o situație dificilă, Don Juan ucide pe Don Gonzalo de Ulloa, tatăl Doñei Ana, noua sa cucerire. Persistând în atitudinea lui de cinic, insultă statuia de pe mormântul celui ucis, pentru ca apoi s-o invite la masă. Ca răspuns la această invitație, statuia oferă și ea un banchet. Don Juan începe să înțeleagă că i se pregătește sfârșitul. Rodomontadele pe care le mai încearcă sunt de prisos. Mâncărurile și băuturile de la banchetul statuii – scorpioni, vipere și vinuri corosive – îi vor aduce prăbușirea. În momentul morții, cuprins de spaimă religioasă, cere un preot. E prea târziu. Don Juan se prăbușește, urmând să ia pentru veșnicie calea infernului. Este o încheiere mistică, amintindu-ne că Tirso de Molina, scriitorul atât de pătruns de ideile Renașterii, era în același timp fray Gabriel Tellez, membru al ordinului Mercedes. Remarcăm, totuși, că mai mult decât împlinirea unei justiții divine, acest epilog însemna triumful unor legi morale și umane, pe care în viața lui Don Juan crezuse că le poate disprețui.

Apariția personajului Don Juan în teatru reprezintă un fapt de seamă, cu semnificații sociale, morale și literare. Această apariție se leagă de mai mulți factori, sub semnul general al nevoii de eliberare. În antichitate, oricum n-ar fi fost cu putință să se conceapă un asemenea personaj. Voluptățile păgâne, posibilitatea zeilor ca evadând din Olimp să-și culeagă printre oameni fericiri afrodisiace, ca și o anume inferioritate socială în care era ținută femeia, creau un climat de toleranță erotică în care crimele amorului puteau să treacă nepedepsite. Nici în evul mediu n-am fi putut întâlni o asemenea apariție, din cauza unei mentalități care întreținea în jurul fragilității feminine forme aproape superstițioase de cult. Alta era situația în Renaștere, mai ales în Spania secolului al XVII-lea, când încercările de ieșire din interdicțiile bisericești se înmulțesc. Asistăm la un proces viu, caracteristic, introducându-ne în atmosfera Renașterii, cu stările ei de spirit. Poate că inițiativele în cauză nu găseau întotdeauna metoda cea mai potrivită sau calea cea mai morală;

principalul e că aceste inițiative se produceau, purtând în ele proteste, emancipări, strigăte de libertate ale naturii umane.

Eroul se manifestă detestabil: e vehement, orgolios gata în orice clipă să se dezlănțuie în porniri sângeroase. Are însă și calități: adeseori e brav, poartă în tinerețea lui o frumusețe irezistibilă. Într-un fel, oamenii și opinia vremii l-au condamnat; într-altul, parcă ar vrea să-l absolve. Apariția și manifestările personajului au în ele note de curaj; propagă oarecum un aer de întinerire, cu mesaje de emancipare. E un fapt caracteristic, pe care sentimentul vremii nu putea să nu-l înregistreze.

Personajul creat de Tirso de Molina i se va deschide, de acum înainte, o mare carieră în poezia și mai ales în teatrul lumii. Apare mai întâi în Italia, în prelucrările unor dramaturgi lipsiți de autoritate. Trecând în Franța, va căpăta aici contururi marcate. În 1657, la Paris, vom găsi pe afișul unei trupe italiene piesa *Le convive de Pierre*; este o adaptare liberă după autorul spaniol, cu improvizații actoricești gen *commedia dell'arte*. Doi ani mai târziu, în 1659, în cadrul serbărilor de nuntă ale lui Ludovic al XIV-lea, se reprezintă chiar piesa lui Tirso. Se vor ivi încă diferiți imitatori, iar în 1665 Molière dă al său *Don Juan, ou le Festin de Pierre* (1665), operă fundamentală, tot cu un personaj învins, dar nu de forțe divine, ci de o structură sufletească prinsă fără ieșire în contradicții și neliniști adânci.

Rând pe rând, personajul se va încetățeni în mai multe literaturi europene, pentru a deveni sub pana multor scriitori ai lumii o incarnare reprezentativă. S-au apropiat de el, dându-i un loc în opera lor: Sadwell, Antonio de Zamora, Goldoni, Goethe, Byron, Lenau, Pușkin, Musset, Mérimée, José Zorrilla, Barbey d'Aurevilly, Th. Gautier, Dumas-tatăl, Baudelaire, Kierkegaard; dintre compozitori trebuiesc amintiți Gluck, Mozart și Richard Strauss. Toți vor veni cu dezvoltări și analize, punând personajul sub diferite unghiuri de privire. Nici unul, însă, nu-i va modifica acel fond de inechitate infernală, expresie a decăderii moravurilor în cadrul feudalității spaniole, pe care i l-a atribuit creatorul său. Tirso de Molina are în literatură gloria de a fi creat și impus atenției artistice un tip universal, muncit de contradicțiile naturii umane.

CAPITOLUL XXVI

TEATRUL IBERIC AL RENAȘTERII (VII)

CALDERÓN

1. Aspecte biografice

În comparație cu destinul de frământări și de vicisitudini al lui Cervantes ori al lui Lope de Vega, viața lui Calderón s-a desfășurat cu liniște, într-o notă de împăcare și de seninătate.

Don Pedro Calderón de la Barca Barreda Gonzales de Henao Ruiz de Blasco z Riańo s-a născut la Madrid, în ziua de 17 ianuarie 1600. Și-a început instrucția într-un colegiu iezuit din Madrid, pentru a o continua la Universitatea din Salamanca, unde va face studii juridice, de drept civil și drept canonic. Vocația de poet i s-a precizat de timpuriu: la vârsta de treisprezece ani dă la iveală prima sa piesă de teatru, *El carro del cielo* (Carul cerului), iar la vârsta de douăzeci și doi de ani, la un concurs literar, s-a clasificat imediat după Lope de Vega, ceea ce i-a adus laudele încurajatoare ale acestuia: „Culegi în vârstă fragedă lauri pe care de obicei timpul îi acordă doar celor cu tâmplele argintate".

Curând după aceasta, urmând unei tradiții spaniole căreia i se supuseseră deopotrivă și marii săi înaintași, va intra în armată, urmând a servi mai întâi în ducatul Milanului și apoi în Flandra. Între timp, reputația lui literară continuă să crească. Piesele sale, din ce în ce mai cerute, sunt reprezentate cu succes pe scenele din Madrid și din țară. Încă de pe acum apar câteva din creațiile lui notorii: *La dama duende* (Doamna nevăzută), *Casa con dos puertas mala es de guardar* (Casa cu două porți e greu de păzit), *El médico de su honra* (Medicul onoarei sale) și *La Vida es sueńo* (Viața e vis).

În această perioadă întâlnim în viața lui Calderón mai multe incidente pitorești, constituind parcă niște ilustrări vii, trăite, ale episoadelor zugrăvite în comediile sale de capă și spadă. Despre o cicatrice la tâmpla stângă poetul declară fățiș:

„Mi-a făcut-o un vârf de sabie, într-o chestiune de gelozie". Pe actorul Pedro Villegas, care cu spirit de trădare înfipsese un pumnal în fratele său, îl urmărește cu spada trasă până la altarul unei biserici a Trinitarilor, unde agresorul încerca să-și găsească refugiu. Un avertisment public, pe care i-l adresează predicatorul curții, Hortensio Paravicino, nu-l sperie. Preferă întemnițarea, sub acuzația de a fi insultat haina sacerdotală, decât să-și retragă cuvintele de ironie și sarcasm. O altercație, petrecută în cursul unei repetiții de teatru, îl duce la ieșirea pe teren; are mâna fermă și rămâne învingător.

Moartea lui Lope de Vega, în 1635, îl găsește cu reputația bine stabilită. Țara, printr-un consens unanim, vede în el pe succesorul acestuia. Filip al IV-lea, de curând urcat pe tron, îi încredințează sarcina de poet al curții și de conducător al spectacolelor regale de la Buen Retiro. E promovat cavaler al ordinului militar Santiago, în care calitate pleacă să lupte în Catalonia răsculată. La capătul unei campanii de doi ani revine rănit la Madrid. aici este desemnat ca principal organizator al serbărilor prevăzute în onoarea Anei de Austria, noua regină a țării. Din ce în ce mai mult, Calderón devine un favorit al mulțimilor. E asaltat de solicitări, de sărbătoriri, de corurile admiratorilor. În toată țara nu există alt nume mai des pronunțat, mai reprezentativ, mai înconjurat de strălucire și aclamații. Biserica, orașele și curtea regală îi cer neîncetat să compună; fiecare aspiră ca vocația și inspirația poetului să-i aparțină în primul rând.

În 1651, părăsind cariera armelor, intră în rândurile clericale. Se supune astfel unei tradiții, numărând înaintea lui personalități literare ca Lope de Vega și Tirso de Molina. Un moment – după cum ne-o spune el însuși – poetul intenționase ca o dată cu îmbrăcarea hainei preoțești să nu mai scrie teatru, indiferent de ce natură. Dar aceasta era o nevoie prea puternică pentru a putea să renunțe la ea. Va compune neîncetat, până la sfârșitul vieții, uneori la cererea oficialităților ecleziastice, de cele mai multe ori din îndemnul lui de artist.

Moartea lui Filip al IV-lea, în 1665, l-a afectat. De la fiul și urmașul acestuia Carol al II-lea, străin sufletește și de poezie, și de poeți, nu avea ce să aștepte. Calderón începe să cunoască amărăciuni și zile grele. Există mărturii contemporane din care aflăm că uneori i se trimiteau ajutoare în natură, ración de camara, „pentru a avea cu ce să se hrănească, un om ca el, la o vârstă înaintată, cu puținele lui resurse materiale, după ce a adus atâtea servicii țării". Dar poetul se află acum la vremea unei înțelepciuni senine, când asemenea contrarietăți nu-l mai pot tulbura. Stăpânește condeiul până în ultima clipă de viață. se stinge cu liniște și maiestate, în vârstă de optzeci și unu de ani, în dimineața zilei de 25 mai 1681. Cu puțin timp înainte, stătuse aplecat pe paginile ultimelor lui manuscrise.

Pentru moment, respectându-i-se dorința, a fost îngropat cu simplitate în biserica San Salvador. A fost însă nevoie să se instituie funeralii publice, întrucât în întreaga țară această pierdere era resimțită ca un doliu național. La Lisabona, la Neapole, la Milano și la Roma s-au produs ecouri tot atât de puternice ca și în orașele Spaniei. Personalitatea poetică a lui Calderón domină în patria sa tot secolul

al XVII-lea. De-a lungul a cinci decenii, cât a perpetuat cu demnitate moștenirea dramatică lăsată de Lope de Vega, a fost în viața sufletească a poporului său omul cel mai iubit.

2. Cu privire la reconstituirea operei

Reconstituirea operei dramatice lăsate de Calderón continuă să fie o lucrare dificilă.

Multe piese s-au pierdut. Numărul celor publicate de autorul însuși este relativ mic. Calderón și alți dramaturgi ai epocii compuneau mai cu seamă pentru public și pentru nevoile imediate ale reprezentațiilor, la perpetuitatea operelor se gândeau mai puțin. Găsim în piesele lor elemente și scânteieri legate de mișcarea momentului: culoare, vervă, căldură, spontaneitate, izbucnire temperamentală. Cizelarea frazei și scrupulul perfecțiunii artistice rămân adesea mai în umbră. Sub acest raport, situația diferă mult de ceea ce peste puțin timp vom întâlni în teatrul clasic francez, în speță la Corneille, Racine și Molière. Imprimarea, în genere, era lăsată pe seama întâmplării. Inițiativa aparținea de regulă unor librari interesați, care procedau în mod arbitrar, impunând din considerentele lor trunchieri, amendări sau reduceri flagrante în textele originale. Din mai multe notițe contemporane deducem că în 1680 circulau sub numele de Calderón, în Spania și în America Latină, aproximativ o sută de piese imprimate, unele cu desfigurări ce le făceau de nerecunoscut. În scrisoarea de răspuns către ducele de Veragua, care voind să editeze o colecție completă se adresase poetului pentru anumite lămuriri, Calderón se plânge mai întâi împotriva librarilor săi și apoi întocmește o listă a pieselor proprii, însumând o sută unsprezece drame și șaptezeci de *autos sacramentales*. Acest catalog continuă să reprezinte un document de bază pentru reconstituirea operei. Dintre piesele indicate, unele s-au pierdut fără urmă; altele, pe care cercetarea modernă le atribuie cu certitudine lui Calderón, nu apar în documentul amintit.

Exegeza modernă fixează un număr de 225 titluri: 120 de comedii, 80 de *autos* și 25 de *entremeses*. În cuprinsul lor distingem două linii de forță: teatru profan (drame istorice, drame filozofice, drame și comedii de capă și spadă, comedii picarești, *saynetes*, piese galante, piese ocazionale pentru serbările de curte) și teatru sacru (drame religioase, *autos entremeses*).

În genere, clasificările pe care le-am folosit la autorii anteriori sunt valabile și acum. Calderón n-a inventat specii noi; confirmă și perfecționează tradiția. Teatrul lui ne dă posibilitatea să stabilim cu precizie o clasificare tematică.

3. Dramaturgul epocii sale

Ca autor dramatic, Calderón merge pe drumul deschis de înaintașii săi, sprijinindu-se mai cu seamă pe Lope de Vega și Tirso de Molina. Concepția, sistemul, principiile se mențin pe liniile existente, dar sunt puse în mișcare prin

resursele sporite ale unui spirit înzestrat, capabil de a construi subiecte ample, de a înnoda intrigi savante, de a proporționa părțile, de a da coloriturilor spaniole și mai multă intensitate, de a include în patosul acțiunilor de pe scenă patosul autentic al poporului, de a contura personajele cu fermitate, în sfârșit de a îmbrăca toate acestea într-un larg veșmânt de lumină și fervoare poetică.

Personajele, în genere, au asemănări cu cele concepute de Lope. Găsim, deopotrivă: onoare cavalerească, devotament față de monarhie, fervoare religioasă, explozii pasionale. Regăsim cavaleri îndrăzneți, amanți înveșmântați în mantii protectoare, femei mascate, soți geloși, seducători nerăbdători și dispuși spre aventură, frați sau părinți justiționari, fanatici ai sentimentului de onoare. Acțiunile decurg furtunos, cu înnodări neașteptate, în mari jocuri de efecte. Calderón este maestru neîntrecut în lovituri de teatru: *los lances de Calderón.*

Calderón nu egalează fecunditatea lui Lope de Vega. Străbate ca și acesta în planurile profunde ale unui univers dramatic, fără însă a pune în mișcare tot atâtea tipuri reprezentative și a veni în creația de teatru cu un sistem corespunzător de preocupări doctrinare. Calderón prelungește adesea tirada și întreține o notă de exaltare prin imnuri încărcate de lirism răsunător, ceea ce ar putea să lase impresia că diluează acțiunea dramatică, abătând-o de la linia ei naturală. Teoretic, poetul se declară împotriva culteranismului; totuși îl practică, prin abundență de imagini, de situații încărcate, de tonuri intense, de unele afectări ale expresiei, de exaltări ale sentimentului, de digresiuni lirice. Personajele devin monotone prin uniformitatea lor. Goethe, sesizând acest punct slab, le compară lipsa de varietate cu aceea a unor soldați de plumb, „turnați cu toții din același material, în aceleași forme". În schimb, Calderón denotă abilitate în a conduce intrigile și a combina planurile acțiunilor, pune multă putere în zugrăvirea gesturilor de prestigiu, realizează și lumină scenică, sporește intensitatea dramatică, imprimă avânt poetic; prin toate acestea, va reuși să exprime cu mai multă pregnanță decât oricare alt poet spaniol pasiunile și fervorile poporului său.

Lope de Vega e socotit ca încarnând geniul spaniol în totalitatea lui; despre Calderón s-a spus că ar trebui privit ca pictorul reprezentativ al vieții spaniole dintr-o singură epocă, secolul al XVII-lea. S-ar putea ca această judecată să fie parțială, și chiar nedreaptă; dincolo de cantonarea într-o perioadă anumită, poetul zugrăvește moravuri spaniole, redă stări de spirit ale poporului reflectă moduri comune de viață. În bună parte, teatrul lui Calderón împrumută expresie dramatică unor situații pe care, cu un secol înainte, compatrioții lui le aplaudau în romanele lor cavalerești.

Subliniem, totuși, că autorul manifestă în largă măsură o psihologie de curtean, refractară contrastelor picarești care ar fi putut aduce pe scenă varietate și vioiciune, dar cu unele înclinații spre afectări culteraniste, prinse într-o rețea de pretenții nobilitare. În fresca de viață pe care o constituie, Calderón pune accente și lumini de apoteoză; sunt trăsături care până în cele din urmă vor deveni monotone și convenționale, tocmai prin susținerea lor la un diapazon înalt, vecin cu exaltarea.

Asistăm la o interpretare idealizată a vieții, cu personaje mai mult alegorice decât reale. Adesea, Calderón lasă impresia că se depărtează de realitate, parcă sub teama ca aceasta să nu conțină aspecte urâte ori îndoielnice, în stare să-i tulbure entuziasmul poetic, înariparea inspirației.

Calderón – repetăm – nu s-a gândit să inoveze, ca subiecte și ca specii dramatice. A scris o *Apologia de la Comedia*, care însă nu ni s-a mai păstrat. Se crede că acest studiu de poetică se mărginea să reediteze ideii și practici din creația unui teatru a epocii. Un contemporan, francezul Bertaut, imitator al lui Ronsard și partizan al unităților, referindu-se la o convorbire pe care ar fi avut-o cu poetul în 1659, pretinde în mod zeflemist că în materie de reguli și de sisteme dramatice acesta continua să rămână tributar lui Lope de Vega. Este vorba de o judecată parțială, a unui obscur, pe care trebuie s-o primim cu rezerve.

Pe deasupra acestor limite, Calderón rămâne un dramaturg mare. E prea sclipitor, prea stăpân pe mijloacele proprii, prea personal în arta și realizările sale, pentru a-l socoti doar un continuator al lui Lope de Vega; totodată trebuie să admitem că fără sămânța aruncată de acesta, și mai cu seamă fără conștiința spaniolă pe care a inclus-o în opera sa, drumul lui Calderón și vocația lui de poet al epocii ar fi avut în dezvoltarea lor mai puține puncte de sprijin.

4. „Punctul de onoare"

Piesele de capă și spadă, în care Calderón excelează, au în centrul lor sentimentul de onoare.

Ne află – cum s-a mai spus – în Spania secolului al XVII-lea. În straturile de sus ale societății găsim un amalgam de stări sufletești: devoțiune, galanterie, generozitate, lux, parcimonie. Nimic nu se află în mai mare cinste ca blazonul. Prejudecata nobilitară cerea ca acesta să fie menținut cu orice preț; totul era ca strălucirea lui să fie plină, ca tinerii să apară superb în atitudini cavalerești, ca femeile să fie frumoase și cuceritoare, ca gesturile să se desfășoare larg și ceremonios, ca regele și seniorii din anturajul său să se înveșmânteze în poze de mari protectori și ca viața pe care o patronau să treacă drept cea mai fericită cu putință.

În această atmosferă, sentimentul de onoare aluneca în situații excesive și compromițătoare, devenind din virtute socială de prim ordin o formă de pervertire a idealului cavaleresc. Aparent, întâlnim fapte și trăsături capabile să ne impresioneze: generozitate și acte de sacrificiu, înălțime de suflet, gesturi de loialitate, respectul cuvântului dat, milă și înțelegere pentru cei slabi, protecție față de femei. Fondul, însă, e încărcat de racile. Din virtute, sentimentul de onoare amenință să devină obsesie și nevroză. Creează în jurul lui o stare de contagiune. În sinea lor, cei prinși în această contagiune se socotesc *hidalgos*. S-ar fi crezut că vremea lui Don Quijote trecuse; în realitate, psihoza ei continuă, pe alocuri chiar cu trăsături mai apăsate. Sunt de ajuns chiar împrejurări mici, neînsemnate, pentru ca din ele să se aprindă dintr-o dată conflicte fulminante cu gesturi și manifestări spectaculoase.

Piesele lui Calderón reflectă de aproape această stare de lucruri. Din nimic, eroii lor se cred insultați și trag spada. Un fapt obișnuit, un cuvânt, o părere sunt luate drept ofense; urmează, imediat, gestul de protest sau de răzbunare. Se așteaptă doar un pretext, pentru ca în numele sentimentului de onoare să se treacă la demonstrații extreme. Chiar fără motiv puternic, prietenul se consideră îndatorat de a sări în apărarea prietenului său; tatălui i se pare că în orice moment ar avea de pedepsit pe cineva, pentru că atentează la buna reputație a fiicei sale; fratele nu așteaptă mai mult ca să intre în acțiune.

Gelozia, mai cu seamă, dă naștere la situații teribile. Soții geloși nu sunt capabili de înțelegere, cu atât mai puțin de iertare. Se cred îndreptățiți să lovească, neapărat. Răzbunarea trebuie să fie totală, crudă, promptă, sângeroasă. Chiar dacă își iubesc încă soțiile, pe drept sau nedrept socotite necredincioase, merg cu hotărârea lor până la capăt, ambii vinovați trebuind să-și primească osânda. „Ne iubim femeile, dar mai presus de orice trebuie să iubim onoarea!"

Soțul gelos nu așteaptă probe; din clipa în care i s-a strecurat în suflet fie și o ușoară bănuială, se simte îndreptățit să intervină cu necruțare. Gutierre de Solis este la fel de gelos ca Othello, dar fără ca sentimentul lui să atingă registre sublime și să emoționeze patetic. Între Doña Mencia de Acuña și infantele Don Enrique, care o iubise odată, nu s-a petrecut nimic vinovat; e de ajuns însă o simplă bănuială, pentru ca Gutierre, cu sângele răscolit, să alunece într-o răzbunare crudă. Replica dată regelui, când acesta îl întreabă dacă a surprins cu adevărat ceva, e caracteristică: „...sunt dintre oamenii care nu au nevoie să vadă; e de ajuns că-mi închipui!" (*El médico de su honra* – Medicul onoarei sale).

Într-un alt caz, în care eroul este Don Lope de Almeida, răzbunarea soțului gelos merge cu rafinament până la paroxismele cruzimii. Don Luis de Benavides și Doña Leonor se revăd după mai mulți ani. În scurta lor întâlnire, femeia venise cu un gând simplu și curat: să explice omului pe care altădată îl iubise și pe care între timp îl crezuse mort, în ce fel împrejurările o siliseră la căsătoria ei actuală, constituindu-și un alt cămin decât acela pe care îl visase. Dar Don Lope nu vrea să înțeleagă. Convins că soția sa l-a dezonorat, pune la cale un plan infernal de răzbunare ocultă, pe care îl va urmări pas cu pas, cu o stranie premeditare și siguranță de sine. Își ucide rivalul într-o barcă, pretextând că s-ar fi înecat din cauza valurilor, și apoi dă foc casei în care se află soția sa, lăsând-o pradă flăcărilor (*A secreto agravio secreta venganza* – La ofensă secretă, răzbunare secretă).

Sentimentul de iubire, căruia Calderón îi rezervă în piesele sale un loc de seamă, ne impune. Avem însă de-a face mai mult cu o iubire de principiu, decât cu una reală. Poetul pare mai aproape de inspirația ideală din cântecele trubadurilor medievali, decât de iubirea efectivă, cu frământări intime și rădăcini senzuale.

Feminitatea e înconjurată cu respect și preveniri delicate. Față de femei, poetul este bun, atent și mărinimos. În unele privințe, însă, rămâne străin de psihologia lor adevărată. Le atribuie tării sau slăbiciuni, nu în raport cu omenescul lor natural, ci cu principiul de onoare. Femeile, ca și bărbații, sunt ținute să respecte acest

principiu cu egală strictețe. Sunt înfățișate ca făpturi tari, fără ezitări în ciocnirea lor cu încercările vieții. Chiar când sunt ușuratice și inconsecvente, cochete ori capricioase, demnitatea lor rămâne inalterată. Se simt măgulite când li se adresează omagii; privesc cu plăcere gesturile de galanterie; suspină îndelung după iubiții lor, care au murit sau le-au părăsit; au uneori dorința de a se lăsa cu aprindere în voia pasiunilor; nu se abat totuși de la datoria lor de soții; fac din aceasta un punct de onoare mai presus de orice alt sentiment.

Înțelegem, deci, că atmosfera în care ne introduc aceste piese este o atmosferă cu note sumbre, încărcată, purtătoare de fanatism și excese. Poetul nu urmează întotdeauna o linie reală a sentimentelor umane, ci stăruie adesea într-o convenție existentă, pe care o va duce până la tensiunea ei maximă. Astfel, acela care își apără onoarea nu mai apare ca omul unei virtuți, ca păstrătorul unei valori, ci devine susceptibil, absurd, straniu prin incapacitatea lui de înțelegere și prin cruzimea lui tiranică, ridicată la rang de principiu. Prin actele și exploziile lui temperamentale, pare certat cu viața reală, străin de conținuturile acesteia. Nu prețuiește viața pentru date intrinsece, pentru împlinirile și promisiunile ei, ci este gata s-o strivească, subordonând-o unor prejudecăți nobilitare, unei mentalități de castă sau unor criterii conformate din dispreț și prezumții. Suntem introduși într-un climat pesimist, pe care culoarea spaniolă și verva poetică a lui Calderón îl fac mai puternic, mai stăruitor.

5. Poetul catolic

În opera lui Calderón, teatrul religios ocupă un loc de seamă. Faptul a fost îndelung studiat și subliniat; socotim, chiar, că asupra lui critica și istoria literară mai veche au ajuns la unele judecăți extreme. S-a spus, anume, că nu există piesă scrisă de Calderón, chiar neînsemnată, în care sentimentul religios să nu fie implicat până în țesătura ei cea mai intimă; că poetul ar fi pus în compunerea dramelor lui religioase mai multă grijă și mai multă artă decât în celelalte; că în nici o altă producție, ca în *autos sacramentales*, geniul lui nu s-a manifestat cu mai multă strălucire și autenticitate; că trebuie să vedem în Calderón un „poet prin excelență catolic", numărându-se ca atare printre marile spirite pe care le-a produs catolicismul.

Sunt puncte de vedere care comportă reconsiderări serioase. Începutul l-a făcut încă din 1892 criticul marxist Franz Mehring, într-un mic studiu despre *Judecătorul din Zalamea*. Cu timpul părerile emise în acest studiu au devenit explicații directoare.

Calderón a intrat în ordinele monastirești la vârsta de cincizeci de ani. La această dată, cariera lui literară, bine constituită, dăduse la iveală o bună parte din creațiile ei de seamă. Până atunci nu avusese nici o viață de aventuri și complicații, nici una de anahoret, cufundată în retrageri și devoțiuni mistice. Fusese soldat, cunoscuse de aproape asprimea și riscurile vieții de tabără, trăise în mediul curții regale, avusese în sarcina lui conducerea unei activități de teatru, se amestecare

adesea printre mulțimile care îl aclamau insistent pe scenele tuturor orașelor din țară, simțise voluptate triumfurilor, unită cu bucuria gravă de a se ști în viața poporului său un factor reprezentativ. Ne dăm seama, deci, că poetul era un om activ, o personalitate complexă a epocii, nu un simplu călugăr, izolat de lume și cufundat în speculații teologice. În opera sa găsim adevăr și viață, cu largi zugrăviri de oameni, de moravuri și de colorituri ale Spaniei contemporane; toate denotă că scriitorul se manifesta ca un exponent al epocii sale, legat organic de pulsațiile și realitățile acesteia.

Amintim aici o seamă de factori generali, de care trebuie să ținem seama. Condițiile istorice în care s-a format statul național spaniol n-au dus, ca în Anglia, la situații de ruptură cu puterea papală, ci pentru o bucată de vreme la întărirea raporturilor cu aceasta. Pentru a domina comerțul mondial, fapt spre care Spania aspira prin descoperirea Lumii noi, legăturile cu papalitatea îi constituiau puncte de sprijin. Pe tabla de șah a războaielor ori a intereselor europene, Spania se afla de regulă în tabere și alianțe menite să aducă victorii catolice. Remarcăm, însă, că acest catolicism spaniol implică și germeni de prefaceri revoluționare: din vechea lui situație de aliat al feudalismului medieval devenea acum un factor menit să ajute dezvoltării capitaliste. Asistăm la forme catolice de gândire în care sub egidă tradițională se petrec totuși emancipări semnificative. Economia spaniolă poartă gir catolic; dar această economie n-ar fi acceptat nici un singur moment ca doctrina catolică s-o frâneze în desfășurarea ei expansionistă. *Don Quijote* este o operă scrisă într-o țară catolică; aceasta n-a împiedicat ca ea să dezlănțuie un uriaș hohot de râs împotriva atâtor superstiții sau prelungiri medievale. Ignațiu de Loyola, întemeind ordinul iezuiților, a gândit și a procedat ca un medieval fanatic; dar, prin activitatea sa de păzitor al sistemului catolic, acest ordin a contribuit ca biserica spaniolă să rămână puternică și în era capitalistă.

În lumina acestor fapte, partea religioasă din creația lui Calderón comportă înțelesuri modificate față de acelea pe care i le-a atribuit în mod curent critica burgheză.

Repertoriul religios al lui Calderón cuprinde un număr însemnat de *autos sacramentales*, piese ce se reprezentau în cadrul serbărilor *Corpus Domini*, pentru ca prin predica și fastul lor să exalte fervoarea catolică. Poetul reia subiecte populare, din legende creștine sau legende păgâne trecute în mitologia creștină, cărora le imprimă prin simțirea sa personală un plus de știință și de pietate. Toate, aproape, sunt construite pe bază alegorică. Apar personificări ca acestea: Gândirea, Idolatria, Vanitatea, Moartea, Avariția, Luxuria, Greșeala, Caritatea ș.a. Sunt înfățișați generic: Omul, Demonul. În aceeași acțiune apar personalități creștine (sfântul Toma d' Aquino, sfântul Augustin, sfântul Ambrozie) alături de personaje păgâne (Sibilele de la Delfi).

Divina Filotea, în piesa cu același nume, personifică sufletul omenesc. se află în luptă cu Prințul Întunericurilor (Demonul). Cândva, acesta a iubit-o; astăzi o urăște și, cu ajutorul marilor lui prieteni, Lumea și Luxuria, vrea s-o nimicească.

În castelul unde locuiește, bine apărat, e greu să pătrundă. Demonul, deghizat în căpitan și sol, cere Filoteei să înceapă negocieri de pace. Slujitorii care îl însoțesc sunt Ateismul și Apostazia. Filotea apare escortată de Credința, Speranța și Caritatea. Demonul încearcă, prin insinuări și calomnii, s-o îndepărteze de Prințul Luminii, căruia îi este destinată. Punându-i la picioare regatul lui, îi vorbește ultimativ: „Vei fi regină sau captivă!" Filotea cheamă în jurul ei Virtuțile. Acestea sunt soldații care o vor apăra, până se va reîntoarce Logodnicul Celest. În lipsa acestuia, îi țin locul Soarele și Stelele. Demonul asediază castelul. Între timp acostează o corabie din care coboară Prințul Luminii. În lupta ce se încinge, acesta iese învingător, dar rănit. Filotea e disperată. Logodnicul Celest îi vorbește încurajator: „Trebuia să curgă acest sânge, pentru a te răscumpăra!" Plecând, adaugă: „Dușmanii voștri zac la pământ; trăiți mai departe, în pace!"

Poetul nu intervine prea mult în fabula propriu-zisă a legendelor din care își ia subiectele; le dă, însă, solemnitate și strălucire stilistică. În centrul multora se află ideea teologică a ispășirii. Sentimentul religios, e tratat apologetic. Preotul catolic apare ca o personalitate complexă, unind știința cu virtutea, gata ca în apărarea credinței sale să meargă până la martiraj. Miracolul este arătat ca fiind prezent pretutindeni, ca putând să se producă pentru oricine. Sfinții, fecioara Maria și toți ceilalți emisari ai cerului intervin în favoarea tuturor, virtuoși sau păcătoși. Meritele sociale, valoarea personală, echitatea muncii profesionale, deosebirile de o natură sau alta trec pe plan secundar; puțină „devoțiune", iată tot ce se cere în acțiunea pieselor, pentru ca asistența divină să se pună deodată în mișcare. Ne aflăm într-un climat stăpânit de magii, de mistere, de superstiții, de credință în minuni, de simboluri naive, de vise rău-prevestitoare, de explicații astrologice, de semne ale damnării, de profeții capabile să fericească sau de amenințări teribile. Recunoaștem în acestea o Spanie a vremii, frământată de grave contradicții intime; dincolo de fastul și lumina unor manifestări victorioase avem imaginea unor situații morale de fanatism și intoleranță.

Am văzut în ce măsură personajele din aceste *comedias devotas* sunt prezentate în forme alegorice. Faptul poate fi interpretat diferit. Pe de o parte, autorul prelungește un procedeu perimat din arsenalul teatrului scolastic medieval; pe de altă parte, sub o haină convențională, aduce totuși înțelesuri noi, reieșite din judecățile lui ca om al Renașterii. Aparența, într-adevăr, continuă să fie mistică, teologică; fondul e totuși mai liber, cuprinzând o gândire nobilă, cu semne de emancipare.

Această interpretare din urmă ne reține în mod aparte atenția. Iată, de exemplu, personajul Gândul din *La cena de Baltasar* (Festinul regelui Baltazar). Într-un loc se definește pe sine, după cum urmează:

„...Nu-mi vezi îmbrăcămintea? (personajul poartă costumul de nebun, făcut din culori variate și stridente – n.a.) Mă schimb în culori, ca un cameleon. Prin mine, omul se deosebește de animal; în femeie, sunt frumusețea; la cel curtenitor, nădejdea de succes; în soldat, încarnez valoarea lui; la jucător, sunt norocul;

zgârcitului, îi par bogăţia. Într-un cuvânt: sunt totul şi nu sunt nimic; aşa este în firea gândirii omeneşti..."

Definiţia nu are tinctură catolică; în loc de o prezentare rigidă, scolastică, solemnă, autorul foloseşte un joc liber, îndrăzneţ, cu imagini antrenante şi multiple ale vieţii, nu cu reflecţii grave şi dogmatice.

Găsim indicaţii şi nuanţe asemănătoare şi la alte personificări. Faţă de trecut, ele aduc o notă de înnoire. Pe multe parcă s-a strecurat o geană de lumină a Renaşterii, atenuând asprimea lor medievală printr-un climat umanist. Idolatria şi Vanitatea sunt puse să vorbească într-un stil poetic, drapându-şi astfel prezumţiile în imagini artistice. Moartea apare surâzândă, în veşminte de gentilom; Umbra şi lumina se înfruntă, evitând totuşi o ciocnire radicală; Avariţia şi Luxuria sunt înzestrate cu largi mijloace de captaţie; Credinţa, Speranţa, Caritatea apar ca nişte slujitoare credincioase în escorta strălucitoare a divinei Filotea, după cum Apostazia şi Ateismul sunt puse să amplifice cortegiul Demonului: Greşeala dispune de mijloace multiple, prin care reuşeşte să propage insinuări, să creeze iluzii, să cucerească şi să pervertească toate cele patru colţuri ale lumii; Omul, în conflictul lui cu Greşeala, speră şi rezistă, navighează prin furtuni, intră în luptă cu întreaga lui fiinţă fizică şi morală, are mereu în vedere un ideal de salvare etc.

Luate în totalitatea lor, aceste *autos* ale lui Calderón ne pun în faţa unor tablouri catolice, caracteristice pentru Spania vremii. Poartă, incontestabil, încărcături mistice; din cauza tematicii teologice, personajele par adesea mai mult personificări ale unor categorii abstracte – în speţă, de gândire religioasă – decât eroi propriu-zişi, cuprinşi ca atare în procese efective de viaţă. Desfăşurările se petrec într-un ritm susţinut, încălzit de fervori care nu obosesc niciodată. Abstracţiile – care în piesele profane ale lui Calderón pot supăra prin artificiozitate – în autos îşi găsesc o întrebuinţare mai verosimilă, mai adecvată, cu atât mai mult cu cât autorul are destul meşteşug ca să învăluie subtilităţile doctrinare în formulări poetice şi să le cuprindă în imagini ingenioase. Oricum, asemenea practici se repetă prea mult, făcând ca actul de predicaţie să devină exclusiv şi intolerant. Acesta este motivul pentru care piesele în chestiune n-au dobândit perpetuitate; adresându-se unor aplecări locale, în funcţie de condiţii istorice privind doar o epocă şi o colectivitate anumită, viaţa lor se va sfârşi o dată cu încetarea acestor condiţii. Calderón este ultimul poet spaniol care prin geniul său creator le-a putut insufla frumuseţe şi înălţime.

Până la ce punct, anume, aceste *autos* ar putea fi considerate ca prelungiri ale miracolelor şi misterelor din teatrul religios medieval? Aparent, asemănările predomină; deosebirile, însă, sunt esenţiale.

Calderón, ca autor religios, a scris şi drame propriu-zise. Toate sunt clădite pe un fond de dogme catolice, cărora poetul le dă o dublă învăluire: mistică şi poetică. În multe apar figuri de sfinţi şi demoni. Fiecare cuprinde câte trei părţi, dispuse într-o arhitectură sigură, proporţionată, adaptată în genere nevoilor scenice. Nota de naivitate din *autos* se păstrează; întâlnim însă o acţiune mai complexă, mai multă reliefare a caracterelor şi, în genere, întregirea ideii religioase cu una

filozofică. Reprezentarea lor avea loc nu ca pentru *autos*, pe estrade improvizate cu ocazia serbărilor și procesiunilor Corpus Domini, ci într-un mod mai stabil, în teatre publice.

Los dos amantes del cielo (Cei doi amanți ai cerului) poate fi socotită printre capodoperele genului. Crisanto, fiul lui Polemio, guvernatorul Romei, vrea să pătrundă cu ajutorul cărților înțelesurile noii religii. Tatăl său ține cu orice preț să-l smulgă din această preocupare. Claudio, preceptorul său, primește această misiune. În cursul unei plimbări prin pădure, întâlnesc trei fete tinere: Nisida, Cintia și Daria. Prima cântă fermecător, întrupând astfel ideea de perfecțiune; a doua citește și reprezintă înțelepciunea; a treia este model de frumusețe. Îndemnat să se pronunțe, Crisanto preferă pe cea din urmă. Curând, însă, un ermit, retras în pădure de teama persecuției, îl inițiază în învățătura creștină. E prins de soldați și adus în fața lui Polemio, care, convins că fiul său și-a pierdut mințile, cheamă un medic să-l vindece. Acesta, rămânând singur cu bolnavul, își dă pe față identitatea: venerabilul Carpoforo, ermitul din pădure. Îi promite botezul, după ce își va fi însușit principiile credinței. Daria, la îndemnul lui Polemio, încearcă să smulgă pe tânăr de sub vraja creștină. Folosește, într-o subtilă alternare, promisiuni și amenințări. Crisanto îi răspunde, constant: „Îmi poți frânge sufletul, nu și conștiința". Carpoforo, din ordinul regelui, este prins și decapitat. Când Crisanto este pus și el în lanțuri, Daria sub impulsul iubirii, se convertește. Cei doi îndrăgostiți sunt închiși într-o cavernă, unde își vor sfârși zilele. Apare un înger, anunțând că această cavernă, unde se află mormântul a doi îndrăgostiți ai cerului, va fi onorată în vecii vecilor.

Calderón știe, în această dramă, să evite nota voită, prezumțioasă, a predicației. Aspectul religios este dublat întotdeauna de unul uman, ale cărui ecouri răsună mai prelung, mai stăruitor. Zbuciumul din sufletul eroului, confruntat în două sentimente contrarii, cel păgân și cel creștin, este redat cu pătrundere psihologică și, mai ales, cu nobilă compasiune a dramei umane.

Tot atât de notorie este și drama *La devocion de la Cruz* (Devoțiunea crucii). Eusebio și Julia se iubesc; dar Curzio, tatăl fetei, se opune. Lisardo, fratele Juliei, îl provoacă pe Eusebio la duel, pentru apărarea onoarei. Rănit de moarte, se roagă cerului ca adversarul lui să nu moară fără împărtășanie. Curzio află de moartea fiului său de la niște țărani care fuseseră martorii faptului. Jură să răzbune îndoita insultă. Hotărăște totodată ca Julia să meargă la mănăstire. Eusebio devine bandit; sufletul, însă, îi rămâne curat. Din copilărie, poartă în carnea lui un semn în formă de cruce, simbol de pietate. Eliberează pe Alberto, un preot, făcut prizonier de oamenii lui. Acesta îi dă o carte de inițiere și îi promite că va avea grijă de împărtășirea lui. Eusebio, care știe cât de perseverentă va fi urmărirea lui Curzio, nu se mai teme de nimic. Pătrunde în mănăstirea unde se află Julia. Zărind o cruce pe pieptul acesteia, se depărtează cu venerație. Julia, însă, hotărăște să-l urmeze. Se deghizează în soldat, se alătură oamenilor lui Eusebio și ajunge chiar la duel cu acesta. Într-un moment în care se putea ca soarta lui să devină tragică, se dezvăluie. Cuprinsă de remușcări, în disperare, se gândește să ia asupra ei răzbunarea familiei. Eusebio, mustrat de

conștiință, o imploră să se reîntoarcă la mănăstire. Ajunge față în față cu Curzio. Pentru că acesta refuză să încrucișeze spada cu un trădător, se vor lupta corp la corp, cu pumnii. Zărind pe pieptul adversarului său semnul crucii, Curzio își dă seama că în realitate acesta era fiul lui. Eusebio moare, iertându-și părintele. E îngropat într-o pădure apropiată. Intervine divinitatea, care îi aduce trupul la viață, pentru a primi împărtășania administrată de Alberto. Julia se reîntoarce la mănăstire. Mormântul lui Eusebio va căpăta de acum înainte înțeles de simbol.

Drama cuprinde scene viguroase. Finalul, într-adevăr, e convențional și pare o concesie făcută misticismului vulgar. Dar până la el găsim caractere hotărâte, procese de conștiință, alternări dramatice între sentimentul iubirii și acela al datoriei, conflicte ieșite dintr-o concepție înaltă a datoriei umane. E probabil că pentru drama sa Polyeucte Corneille s-a inspirat din această operă a lui Calderón.

Dramele medievale tindeau să materializeze dogmele și să apropie mersul evenimentelor religioase de mersul evenimentelor omenești. Aceasta le făcea mai simple, mai directe, mai apropiate de criteriile și de emoția publicului obișnuit. În cadrul lor, acest public își putea acorda unele libertăți; avea parcă latitudinea ca o dată cu manifestarea sentimentului religios să-și dea pe față și gândurile lui laice, și cele îndreptate spre divertisment și nevoie de uitare, și cele cu notă de sarcasm sau critică socială. În piesele lui Calderón, însă, dogmele sunt idealizate. De multe ori personajele care le înfățișează nu sunt personaje efective, întâlnite în viață, ci pretexte scenice pentru a se aduce în lumină chestiuni de speculație teologică, idei filozofice, alegorii, sentimente creștine, incarnări demonstrative ale spiritului pur.

Numeroși poeți medievali au rămas anonimi. Doar puțini au fost și oameni de curte; pe cei mai mulți, creația lor ni-i arată mai aproape de judecata și reacțiile populare, decât de politica bisericii ori a taberelor senioriale. În cazul lui Calderón, situația se prezintă cu modificări. Autorul este un artist dublat de un savant, capabil să împletească poezia și teologia în unități strânse. Împrumută personajelor sale – indiferent că le ia din scriptura creștină sau din istoria națională – o maiestate castiliană, purtând accentele ei până departe. Amestecă situații din legenda spaniolă cu altele din mitologie sau din fabulația creștină, fără să țină seama de adevărurile psihologice și istorice. Știe însă ca peste tot să dea strălucire lirică, trezind astfel în sentimentul spaniol satisfacții vanitoase. Pentru toate aceste mișcări dispune de un stil adecvat, în care se îmbină o gamă variată de tonuri, de accente, de ritmuri și de registre, putând să urce de la măsuri simple până la încordări sublime, de la nota familiară până la linia ceremonioasă și nobilă, de la izbucnirea spontană și încărcată de sinceritatea simțirii populare până la situări abstracte, pure. Totul e turnat într-o versificație multiplă și subtilă, realizată cu asocieri prozodice spaniole și italiene, cu filtrări discrete din întreaga poetică națională (octave, terțete, sonete, silve, lire, redondillas, romanțe ș.a.) și bineînțeles cu mijloace ale artei proprii.

În teatrul lui religios, adică în acea parte a creației sale care i-a adus în epocă principala notorietate, Calderón apare adesea în contradicție cu sine însuși. E și poet al Renașterii, și apologet al catolicismului; vorbește pe înțelesul poporului și

totodată slujește spectacolul oficial, cu linia lui nobilitară sau ecleziastică; este în stare să se apropie cu simpatie până și de cea mai umilă înfiorare omenească, și în același timp lasă ca în atâtea din transparențele și rafinamentele superioare ale artei sale dramatice să desluşim semne de gândire intolerantă.

6. Drame istorice

În teatrul lui Calderón, subiectele istorice abundă. Ca și Lope de Vega, nu se preocupă de adevărul strict al faptelor, de reconstituiri exacte, de culoare locală. Constatarea privește nu numai temele luate din lumea greacă, latină sau orientală, ci și pe cele din cronica națională. Autorul nu-și simte obligația de a da explicări geografice ori arheologice. Publicul, de altfel, nu cerea asemenea explicări; se mulțumea ca personajele, indiferent de pe ce latitudini proveneau, să redite imagini locale.

Nu se urmează o ordine anumită. Poetul preferă situațiile dramatice. Figura lui Henric al VIII-lea, regele englez, îi oferă prilejuri asemănătoare cu acelea din drama lui Shakespeare; dar, spre deosebire de acesta, Calderón încheie cu o apologie a papei, rostită de principesa Maria Tudor (*El cisma de Inglaterra* – Schisma din Anglia). *El principe constante* (Principelele constant) este povestea unui personaj istoric portughez, Regulus, care, neputând să obțină prețul răscumpărării sale, se întoarce să moară la barbari. În drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira* (În această viață totul este adevăr și totul minciună), tiranul Focas este constrâns să aleagă între Heraclius și Martian, unul fiind dușmanul, celălalt fiul lui. Subiectul este aproape identic cu cel din *Héraclius*, tragedia lui Corneille. Critica încă dezbate dacă asemănarea provine din vreo imitație sau din faptul că cei doi poeți s-au inspirat din surse comune. În *Las armas de la hermosura* (Armele frumuseții), poetul castilian se întâlnește încă o dată în aceeași inspirație cu Shakespeare, aducând pe scenă un episod cunoscut din istoria Romei: Coriolan, tânăr general roman, pus sub acuzare de tribunii poporului după ce adusese patriei servicii strălucite, revine, trecând peste orgoliul său rănit, înduplecat de pericolele prin care trece țara și de rugămințile mamei și soției sale.

Cu elemente împrumutate din cronici ale Asiei vechi, Calderón a scris mai multe drame cu subiecte orientale, între care cea mai de seamă este *La hija del aire* (Fiica aerului).

Acțiunea e bogată, complicată, cu desfășurări pe o largă perioadă de timp. Se compune din două părți: în prima găsim evenimentele care conduc la căsătoria Semiramidei cu Ninus; a doua parte e încheie cu moartea reginei.

Semiramida s-a născut dintr-o iubire încheiată tragic între nimfa Arceta și un îndrăgostit trădător. E ținută într-o cavernă, sub paza severă a preotului-proroc Tiresias, pentru că asupra ei plutește un blestem: frumusețea răpitoare, pe care i-a dăruit-o zeița Venus, va fi pricină și explicație pentru răul ce-l va aduce în lume. I se spune Semiramida pentru că din copilărie au hrănit-o păsările, ca pe o fiică a aerului (în limba asiriană, semiramis înseamnă pasăre).

Generalul asirian Memnon o eliberează. O ia cu sine, asigurând-o că frumusețea ei va fi nu un motiv de teamă, ci unul de încântare pentru muritori. E îndrăgostit. În așteptarea autorizației regale pentru căsătorie, o ascunde. În sinea sa, Semiramida începe să se întrebe: „Voința mi-e liberă sau sclavă?... De ce Memnon, căruia trebuie să-i fiu recunoscătoare, nu face altceva decât să mă mute dintr-un munte în altul?"

Într-o zi, în pădure, regele, căruia i se speriase calul, e salvat de la moarte de către o femeie. N-a zărit-o decât în treacăt; de ajuns, însă, ca să-l tulbure profund. Dă ordin să-i fie adusă la curte. Era Semiramida. Memnon încredințează suveranului planul său de căsătorie. Tânăra femeie e condusă la Ninive, înveșmântată somptuos, în carul regelui pentru a fi prezentată ca salvatoarea acestuia.

Între Ninus și Memnon are loc o explicație bărbătească. Regele cere devotatului său să renunțe la Semiramida; Memnon refuză. Semiramida îi vorbește cu cruzime: „Azi, când nu mai ești decât un fugar, dizgrațiat de rege, cel mai de seamă serviciu pe care ți-l pot face e să-ți refuz mâna".

Memnon primește ordin să părăsească țara. Ar vrea, însă, să-și mai zărească o clipă iubita. E prins de păzitorii regelui. Regele îi redă libertatea, dar pe ascuns poruncește să i se scoată ochii. Ninus încearcă s-o aducă pe Semiramida la o ascultare de sclavă; aceasta rezistă cu orgoliu și hotărâre: „Sunt fiică a lui Venus și știu că aceasta îmi apără soarta". În sinea ei adaugă: „Dacă va fi să domnesc, voi face ca de numele meu să tremure lumea!"

În ziua nunții regale, Memnon, care n-o mai poate vedea pe Semiramida, vrea ca măcar să-i mai audă o dată glasul. Izbutește să ajungă în preajma cortegiului. În primul moment îi urează, iertând-o să triumfe. Imediat după aceea, ca sub o inspirație, trece la amenințări și blesteme. Ninus e cutremurat. mulțimea se răspândește îngrozită. În văzduh se aud trăsnete și se văd flăcări.

În partea a doua, Calderón se abate de la această linie dramatică, alunecând oarecum spre situații comice, cu travestiri și elemente din afara legendei. Rezultă limpede că această parte a fost scrisă nu sub un impuls artistic real, ci mai mult din convenții și concesii de curte. Semiramida sfârșește prin a fi sfâșiată de săgețile celor revoltați. Această încheiere tragică, într-o compoziție susținută cu numeroase elemente comice, confirmă impresia de slăbiciune.

Prima parte are înfățișări impunătoare. Fondul istoric ajută ca personajul principal să se reliefeze cu putere. Semiramida împlinește, cu mijloace variate, tulburătoare, o predestinare a cărei ultimă victimă va fi ea însăși. Știe să încânte, să amăgească, să subjuge, să împletească nuanțe, să strecoare subînțelesuri, să fie crudă sau magnanimă, să rostească sentințe, să-și ascundă sau să-și proclame orgoliul, să găsească accente dulci în momente de cruzime sufletească. Este un monstru de perversitate, păstrând totuși note de măreție, apărând în același timp telurică și fatidică. Nu mai puțin conturate sunt și trăsăturile celorlalte personaje: pasiunea nestăpânită a lui Ninus și resemnarea stoică a lui Memnon. Cu elemente de legendă și de istorie, Calderón a construit o mare dramă psihologică.

7. Drame pasionale

Această denumire nu este îndeajuns de proprie. O folosim din spirit de sistematizare, având în vedere o trăsătură principală. În realitate, dramele în cauză reflectă aspecte din toate direcțiile inspirației lui Calderón, cu tensiunea lor patetică și încărcătura lor barocă.

Amar despues de la morte (A iubi după moarte), a cărei acțiune se petrece în timpul revoltei maurilor din Granada, zugrăvește lupta dureroasă pe care o iubire înaltă, curată, trebuie s-o dea cu meschinăria și viciile unor moravuri ale vremii. *Medicul onoarei sale* și *La ofensa secreta* (Răzbunare secretă) – piese despre care s-a amintit într-un paragraf anterior – înfățișează tablouri puternice ale răzbunării, sub dublul semn al geloziei și al onoarei ultragiate.

El alcalde de Zalamea (Judecătorul din Zalamea) i-a adus lui Calderón principala lui reputație de poet al Renașterii. Continuă să se joace, întreținând celebritatea autorului, pe toate scenele din lume. Subiectul nu-i aparține în întregime; l-a împrumutat dintr-o piesă aproape uitată a lui Lope de Vega, căreia de altminteri i-a adus modificări importante: reducerea numărului de personaje, adâncirea caracterelor, o mai strictă evocare a climatului social.

Ne aflăm într-o perioadă de mișcări militare. Soldații dintr-o unitate (*tercio*) sunt cantonați în satul Zalamea. Căpitanul Don Alvaro de Ataide, socotindu-se în drepturile sale de feudal și împins deopotrivă de o patimă josnică, necinstește pe Isabel, fiica țăranului Pedro Crespo, alcaldele satului. Bătrânul intervine pe lângă seducător, cu rugămintea de a i se restitui onoarea. Dar totul e zadarnic, pentru că acesta refuză căsătoria cu dispreț și aroganță. Crespo, atunci, trece la faptă; în baza atribuțiilor lui de judecător îl arestează pe vinovat, îl condamnă la moarte și procedează fără întârziere la executarea prin ștreang. Aflând de cele întâmplate, regele devine mânios, ca și cum ar fi fost în joc un act de ofensă adusă dreptului feudal. Când însă se izbește de judecata și dârzenia țăranului, este silit să-i dea dreptate, dispunând totodată ca acesta să rămân alcalde pe viață.

Drama este încărcată de semnificații, privind viața și moravuri din Spania secolului al XVII-lea.

În primul rând, piesa constituie un protest la adresa exceselor la care se dedau formațiile militare ale timpului, în țara proprie ca și în alte țări. Calderón, el însuși, a ținut să precizeze că faptele sunt adevărate: *a est a historia verdadera.*

În al doilea rând ne pune în față un tablou al raporturilor dintre nobilimea feudală și țărănime, într-un moment istoric în care răzvrătirea acesteia din urmă începea să capete contururi și putere de acțiune.

Spiritul de castă e încă în ființă. Aristocrația își arogă drepturi și privilegii, prin singura justificare a sângelui nobil (*limpieza*). Privește pe ceilalți oameni cu dispreț și aroganță, drept o umanitatea inferioară. Onoarea și demnitatea de care aristocrații vorbesc tot timpul sunt înțelese și practicate ca titluri de blazon, nu ca valori morale. Tânărului Juan, fratelui valoros al Isabelei, căpitanul Alvari îi azvârle în față cuvinte

de insultă: „Dar ce onoare poate avea un țăran?" Prinsă fără ieșire într-o veche rețea de orgolii, această aristocrație trăiește mai mult o himeră decât o viață propriu-zisă. Din realitatea ce o înconjoară, aproape că nu mai înțelege nimic.

În acest timp, spiritul de revoltă își croiește drum. Privilegiile feudale sunt puse în discuție; nu mai apar ca instituții sacrosancte, primite de către lumea satelor și a orașelor cu un sentiment orb de obediență. La apărarea onoarei are drept orice spaniol, prin faptul că este om și spaniol. Vechea ierarhie feudală se clatină; s-ar spune că o altă ierarhie, națională și morală, se pregătește să-i ia locul.

Pedro Crespo, țăranul, nu contestă aristocrației dreptul de a avea un stil propriu de viață, cu tradiția, cu moravurile și cu mândria ei aparte. Înțelege, însă, că și dreptul lui la onoare este la fel de real, cuvenindu-se deci să-i fie respectat. Și-l va apăra cu logică, în mod implacabil, fără ca prin aceasta să cadă în fanatism și exaltare. E bogat, îndeajuns de bogat; din banii pe care îi are, să zicem cu cinci sau șase mii de reali, ar putea să-și cumpere cu ușurință un titlu de noblețe. Imediat, însă, se întreabă; „Întrucât acest titlu ar însemna ceva, din moment ce o dată cu el nu pot să cumpăr și sângele?" Pedro nu disprețuiește ideea de „sânge"; însă nu se închină și nici nu aspiră spre ea. Onoarea pe care înțelege să și-o apere, departe de a însemna un blazon obținut din afară pe un preț sau altul, îi apare ca o forță dinlăuntru, ca o valoare cu titlu intrinsec ce „nu se cumpără". Citim în ea, o dată cu un sentiment al demnității persoanei și al familiei lui, o demnitate egală a omului din popor, așa cum acesta se simte pe sine și înțelege să rămână. E o fire hotărâtă; judecata lui manifestă un ton de necruțare bazat pe bunăcuviință, legalitate și simț intransigent al datoriei.

Acest sentiment și această stăpânire de sine îi dau putința ca de fiecare dată să găsească în replicile sale formulări și nuanțe potrivite. Generalul de Figueroa, când acesta îi amintește că un țăran trebuie să accepte fără proteste corvezile ce i se cer, îi răspunde: „Cu averea și cu viața mea stau la dispoziția regelui, pentru că fac parte din supușii săi; cât despre onoare, pe aceasta n-o cedez nimănui, pentru că este un bun al sufletului meu". Fiului său Juan îi dă sfaturi de o simplitate măreață: „Făgăduiește doar ce știi că poți duce la îndeplinire ; să nu joci mai mulți bani decât ai în buzunar; poți să pierzi banii pe care-i ai asupra ta, nu însă și cinstea!" Față de rege păstrează tot respectul și toată deferența cerută de tradiția spaniolă. Nu ezită însă a-i relata cele întâmplate, chiar cu puțină maliție când monarhul îi atrage atenția că pentru un nobil executarea prin spânzurătoare e jignitoare: „Trebuie să știți, Sire, că nobilii din ținutul nostru sunt oameni pașnici; de acea călăii noștri n-au avut prilejul să învețe cum se taie capul..."

Crespo reacționează cu dârzenie, dar fără aroganță. Cruzimea lui – dacă se poate numi așa – decurge dintr-un conținut față de care își simte o datorie adâncă, nu dintr-o convenție devenită blazon sau profesiune. Crespo – și o dată cu el țăranii pe care îi reprezintă – nu se gândesc să imite pe nobili; onoarea la a cărei integritate țin atât de mult reprezintă o trăsătură de conștiință și de emancipare de sub servituți feudale. Crespo și țăranii săi încep să-și ia în mână propria lor soartă;

nu se gândesc să se desfacă de unitatea şi de tradiţia naţională a ţării, dar înţeleg că există umilinţe şi discriminări ce trebuie să dispară, dacă nu într-altfel, atunci făcându-şi justiţie singuri.

Judecătorul din Zalamea – ca înţeles social-moral şi ca putere de a exprima forţele revoluţionare ale Renaşterii într-o Spanie încă stăpânită de superstiţii catolice şi feudale – stă pe acelaşi plan de importanţă cu *Fuenteovejuna*, capodopera lui Lope de Vega. În teatrul lumii, ele constituie două mari pledoarii populare.

O egală celebritate, în decursul timpurilor, a cunoscut şi piesa *El mayor monstruo los celos* (Gelozia, cea mai sălbatică fiară sau *Tetrarhul din Ierusalim*). Aparent, avem de-a face cu o dramă istorică; în fond, suntem puşi în faţa unei probleme pasionale, cu notă fatidică.

Mariamnei, regina Ierusalimului, un învăţat evreu i-a prezis că va muri răpusă de pumnalul purtat de soţul său la brâu. Irod, pentru a-i îndepărta teama, dovedindu-i totodată că este victima unui profet mincinos, azvârle pumnalul pe fereastră, spre apele fluviului. Fatalitatea face ca pumnalul să se înfigă în umărul lui Ptolemeu, emisarului tetrarhului în Egipt pe lângă Marc Antoniu şi Cleopatra, care, întors din misiune, venea să-i anunţe victoria lui Octavian şi să-l prevină împotriva eventualităţilor.

Asistăm de acum înainte la episoade lungi, complicate, toate însă convergând cu fatalitate spre deznodământul prevestit. Aristobul, fratele Mariamnei, făcut prizonier în Egipt de Octavian este interogat de acesta. Printre lucrurile lui, învingătorul găseşte un portret al Mariamnei, de a cărei frumuseţe rămâne cucerit, precum şi o seamă de scrisori revelatoare, dovedind complicitatea tetrarhului cu duşmanii Romei. Împăratul reţine portretul şi insistă să afle numele titularei. Aristobul, pentru a nu compromite situaţia surorii sale, declară că medalionul reprezintă chipul unei femei care nu se mai află în viaţă. La Ierusalim, Irod reintră în posesia pumnalului, primindu-l de la medicii care îl extrăseseră din umărul celui rănit. Ţine să-l încredinţeze soţiei sale, pentru ca, avându-l pe seama ei, aceasta să fie sigură că blestemata profeţie nu va mai avea cum să se îndeplinească. Dar Mariamna refuză acest dar, convinsă că nimeni în lume, ca soţul său, n-ar putea să-i apere mai bine viaţa. Îi declară, cu emoţie şi recunoştinţă: „Stăpâne, păstrează mai departe această armă; cu cât o vei avea în pază, cu atâta ştiu că viaţa mea va fi mai sigură!"

Irod e dus în faţa învingătorului. Pe când îngenunchea, îndeplinind gestul de supunere, zăreşte în mâna acestuia medalionul Mariamnei. Dintr-o dată, gelozia lui devine sălbatică. Află că împăratul se pregăteşte să plece la Ierusalim. Gândul că acolo ar putea-o întâlni pe regină îl înnebuneşte. Chinul închisorii îi pare infim, în comparaţie cu frământarea lui interioară. Compune o scrisoare către Ptolomeu, numit între timp comandant al gărzilor sale, prin care, fără a da explicaţii, îi ordonă s-o ucidă pe regină, în clipa în care generalul învingător va păşi în palat. Între Ptolemeu şi Philippus, credinciosul însărcinat să-i remită scrisoarea, se produce un incident aspru. Scrisoarea, sfâşiată în bucăţi, ajunge în mâna Mariamnei. O reconstituie şi află de condamnarea ce plutea asupra ei. Se întreabă, cu mirare îndurerată: „Poate

exista nenorocire mai mare pentru o femeie decât să se știe urâtă de omul pe care-l iubește? Irod, stăpâne, prin ce te-am putut nemulțumi atât de adânc, eu care te iubesc mai presus de orice, încât să fiu pedepsită cu luarea vieții?"

Asistăm, mai departe, la intrarea triumfală a lui Octavian în Ierusalim. Regina, în haine de doliu, cere grațierea soțului său. Învingătorul, îndrăgostit de ea, i-o acordă. Irod este readus în capitală, pentru judecată. Mariamna, cu ochii învăluiți în lacrimi, într-o notă de resemnare dulce și discretă, îi dă a înțelege în ce măsură cruzimea lui o surprinde. Octavian, care între timp aflase că viața femeii iubite este în pericol, se simte dator de a-i sări în apărare. Se furișează noaptea, în grădina palatului. Tânăra femeie, cutremurată, îi strigă: „Prefer să mor nevinovată, ucisă de mâna soțului meu, decât să trăiesc ca o necredincioasă, cufundată în disprețul lumii..." Octavian stăruie în hotărârea de a o răpi. Pentru a se apăra, Mariamna îi smulge arma pe care o purta la centură și în disperare schițează gestul de a o întoarce spre ea însăși. În aceeași clipă, recunoscând că această armă era tocmai pumnalul blestemat, o azvârle cu putere și fuge îngrozită. Tetrarhul, atras de zgomotul produs, sosește la fața locului. Nu știe ce s-a întâmplat. Vede însă pumnalul sclipind pe pământ și-și amintește că-l dăruise învingătorului său. Socotește c-a sosit prea târziu. În stare de paroxism ce-l stăpânește, nu-și poate da decât o singură explicație: „Când azvârli cu atâta dispreț un semn pe care îl ai de la adversar, e pentru că prin aceasta vrei să-ți marchezi triumful".

Urmează întâlnirile lui cu Octavian și cu Mariamna. Se încinge pe întuneric o luptă dârză. Crezând că lovește în cezar, Irod înfige pumnalul în Mariamna. Căzând aceasta strigă cu inocență: „Zei, fiți drepți, aveți milă de mine, pentru că mor nevinovată!" Ne aflăm într-un climat de tragedie antică. Destinul s-a împlinit; oamenii au încercat să-l abată, dar străduința lor n-a putut să-l facă mai puțin implacabil.

Cadrul istoric putea să fie și altul, oricare, fără ca prin aceasta semnificațiile piesei să se modifice. Pe de o parte, totul este spaniol: intrigă, acțiune, moravuri, personaje, stări de spirit, colorituri, tensiune pasională, forme de gândire; pe de altă parte, avem de-a face cu sentimente general-umane. Tetrarhul și Mariamna încarnează două caractere, în toată puterea cuvântului: primul prin dezlănțuire pasională, alunecând fără scăpare până în prăpastia cruzimii și a crimei, celălalt prin blândețe și puterea de a ierta, fie și într-o teribilă nefericire sau injustiție. Ideea luptei cu un destin necruțător, cum am mai spus, cuprinde în ea măreții și încordări ca de dramă antică; bogăția de episoade și de tumulturi sufletești ne dă emoții asemănătoare cu cele întâlnite în atmosfera dramelor shakespeareene.

8. Drame filozofice

Găsim în dramaturgia lui Calderón și preocupări filozofice. Unele din acestea izvorăsc din fondul religios; altele exprimă frământări morale, priviri asupra lumii și vieții, căutarea de sine a omului, aspirația generală la libertate.

Menționăm mai întâi piesa *El gran teatro del mundo* (Marele teatru al lumii). Am fi putut-o rândui printre *autos*; este de fapt un miracol dramatic, destinat reprezentațiilor din cadrul serbărilor religioase. Personajele sunt alegorice: Creatorul, Lumea, Regele, Cerșetorul, Țăranul, Moartea, Frumusețea, Înțelepciunea, Legea, Bogatul. În concluzie se subliniază ideea mizericordiei. Chiar fapte de trufie omenească – vanitățile frumuseții, ale puterii, ale inteligenței – pot găsi înțelegere, căi de ispășire ori iertare; bogăția, în schimb, cu voluptățile ei egoiste și apucăturile ei rapace, se va izbi de necruțarea cerului.

Tudor Vianu, în studiul intitulat *Din istoria unei teme poetice: lumea ca teatru*, atrage atenția asupra acestei piese și consideră că prin ea Calderón apare drept unul din principalii susținători ai acestei metafore în literatura lumii. Când Meșterul distribuie rolurile pe care muritorii vor trebui să le împlinească în lume, Cerșetorul, considerându-se nedreptățit, se revoltă. De ce să i se rezerve sărăcia, suferința, disprețul celorlalți și cârja lui mizerabilă, în vreme ce altora li se atribuie coroană, sceptru, frumusețe, bogăție ori îndeletniciri onorabile? I se va arăta, însă, că pe scena lumii, întocmai ca pe scena de teatru, orice rol, chiar și acela de cerșetor, poate căpăta adevăr și măreție, dacă e împlinit cu credință și simplitate.

Considerăm că principala dramă filozofică a lui Calderón, asupra căreia avem datoria de a ne opri ca asupra unei sinteze, este *La vida es sueño* (Viața e vis).

Regele Basilio trăiește o tragică îngândurare. Un oracol prezisese că nașterea fiului său va costa viața mamei și că mai târziu, pe tron, acesta va fi un monarh crud, mai ales cu propriul său tată. Prima parte a profeției – moartea reginei –s-a adeverit; pentru a evita și celelalte urmări funeste, regele îl închide pe fiul său Segismundo într-un turn, departe, într-o regiune muntoasă, sub singura îngrijire a lui Clotaldo, un slujitor credincios.

Împrejurări neașteptate vin să modifice mersul lucrurilor. Astolfo, un pretendent la mâna Estrellei, nepoata regelui, are interes ca Segismundo să rămână închis, nădăjduind că-i va reveni moștenirea tronului. Rosaura, părăsită curând de Astolfo, care o sedusese promițându-i căsătoria, sosește la timp, însoțită de servitorul ei Clarin, pentru răzbunare.

Între timp, regele se întreabă îngândurat dacă decizia lui nu a fost prea aspră. Ordonă ca lui Segismundo să i se dea un narcotic și să fie adus în palat, unde îi constituie un anturaj princiar, cu gândul că la trezire să înceapă a domni. Se va produce, însă, un dezastru. Segismundo pare stăpânit de porniri sălbatice. E crud, tiranic, incapabil de respect sau de sentimente umane. Se poartă violent cu slujitorii săi; pe Clotaldo, cel mai devotat om cu putință, este gata să-l omoare; față de Estrella are brutalități demente; asupra Rosaurei nu-și stăpânește impulsiunile; iar pe rege, ca și cum nu i-ar fi fost tată, îl insultă îngrozitor, amenințându-l cu moartea.

Basilio își dă seama că primejdia prezisă de oracol subzistă. Dă ordin ca tot sub stare de narcoză tânărul să fie readus în turn. Dar se va întâmpla ceva neașteptat. Segismundo, trezindu-se, se simte parcă alt om. Își aduce aminte ca prin vis de o altă lume prin care a trecut și regretă că iluzia s-a sfârșit. Curând, în urma unei

răzvrătiri, este readus pe tron. O clipă, purtat de natura lui brutală, Segismundo se gândește să pedepsească și să se răzbune. Își revine imediat, sub teama ca și de astă dată puterea lui de principe să nu se dovedească iluzorie. Ia hotărârea să devină clement și generos, pentru ca prin fapte bune să înfrângă iluzia vieții, dându-i astfel o substanță morală capabilă s-o transforme în realitate.

Acțiunea inventată este neverosimilă, încărcată cu punctări romantice, în totul de un efect baroc. Elementele ei au notă disparată: iubiri romantice, gesturi de siluire, intervenții de un gust îndoielnic ale lui gracioso, scene brutale alternând cu mișcări delicate ale inimii, deghizări repetate, acte strigătoare de ingratitudine și totodată probe de un devotament tăcut, intenții bune, plătite cu eșecuri dureroase, alternări derutante între stări de realitate și de visare, înălțimi și scăderi ale ființei umane. În toată această mulțime de situații, singura unitate posibilă va fi una de ordin teoretic. Poetul urmărește să demonstreze o idee filozofică: viața e un vis; tot ce se întâmplă în ea e la fel de iluzoriu ca și visul. De aici, o seamă de implicații etice, menite să constituie tot atâtea reguli de conduită: întrucât viața poate fi atât de efemeră și de înșelătoare, noi ca oameni avem datoria ca prin manifestările noastre să-i dăm substanță și statornicie; în orice moment se poate ivi moartea neașteptată, punct de plecare pentru o viață, nouă în vederea căreia e necesar să fim preveniți; trebuie să primim viața așa cum e, cu amăgirile ei inerente, ferindu-ne însă de a cere acestor amăgiri mai mult decât pot da sau de a lega de ele mai multă bucurie decât se cuvine; fie și ca vis, binele rămâne tot bine; în mulțimea de nestatornicii ce ne înconjoară, acest bine ne poate deveni singurul punct de sprijin; are putere numai ceea ce construim prin bunătate, prin clemență, prin măsură. Găsim, firește, și concluzia cerută de predicația religioasă. Din moment ce această viață pământească e făcută numai din amăgiri, înseamnă că adevărata viață trebuie căutată dincolo; deasupra acestei vieți trecătoare, prinsă între vise și decepții, există o viață veșnică pe care trebuie s-o avem în vedere. Ca oameni, purtăm în noi predestinări divine; a nu ne supune lor, înseamnă a ne pregăti eșecuri, eventual pieirea.

S-a spus că prin înțelesurile ei filozofice, piesa amintită ar fi prin excelență o piesă feudală și catolică. Afirmația este adevărată, în măsura în care ideea unei lumi de apoi, stăruind să minimalizeze pe cea reală și să proclame fericirea cerească drept singura fericire posibilă, putea să fie binevenită pentru clasele exploatatoare, interesate să-și păstreze privilegiile prin legarea mulțimilor de o filozofie a resemnării.

Totuși, înțelesurile piesei în chestiune nu se opresc aici, ci răzbat mai departe. În partea ei sumbră găsim reflexe ale crizei generale și mai cu seamă ale crizei monarhice din Spania secolului al XVII-lea. Piesa a devenit populară, perpetuând despre Calderón, mai bine ca altele, o imagine de poet al vieții și al inimii omenești. Dacă semnificațiile ei s-ar fi continuat într-o speculație mistică, neurmărind altceva decât să slujească teologiei, e probabil că o asemenea popularitate nu s-ar fi produs. Piesa cuprinde inconsecvențe, artificii, situații neverosimile; nu e însă mai puțin adevărat că adăpostește în ea trăsături generale de dramă umană, capabile să emoționeze sensibilitatea spectatorului de rând.

Ne gândim, mai cu seamă, la tribulațiile intime ale prințului Segismundo. Când aflăm întâia oară de existența lui, acesta este un prizonier mizerabil, azvârlit departe de lume, obligat să trăiască în stare de cvasianimalitate, într-o regiune muntoasă, cu cețuri prelungite și cu ceruri aproape întotdeauna acoperite de nori. E îmbrăcat în piei, poartă cătușe la mâini și la picioare, își târăște existenta ca într-o veșnică damnație, împotriva căreia încearcă zadarnic din când în când să se răzvrătească prin urlete îngrozitoare. El personal nu are vreo vină anumită; ispășește însă un blestem tragic, care așa cum s-a abătut asupra lui putea să se abată asupra oricăruia dintre oameni. Apare Rosaura, și dintr-o dată, parcă, pe chipul lui îndurerat a tresărit o lumină. Uimirea pe care începem s-o citim în sufletul lui sălbăticit ne mișcă; se deșteaptă în el o chemare de viață, necunoscută, venită din depărtări pe care totuși le simte ca fiindu-i aproape. Adus între oameni, dezlănțuirile lui de furie și de cruzime ne zdruncină; ne pot trezi totodată și sentimente de compasiune.

Există în această dramă și un mesaj de optimism și eliberare. Basilio, ca rege, va trebui să cedeze în fața unei revolte militare, cuprinzând în ea elemente semnificative ale cugetului popular. Citim printre rânduri: nu există blesteme care să nu poată fi înfrânte prin ordine morală și disciplină de gândire. Segismundo, reintrând în stăpânirea conștiinței sale, devine un luptător. Coboară în sine, se reculege, recapitulează rând pe rând lucrurile pe care le-a înregistrat, încearcă să distingă între vis și realitate, ia hotărâri energice, își impune să devină bun, modest, cumpătat. În lupta astfel începută, victoria la care aspiră este una singură: victorie prin umanizare.

Drama are substraturi și colorituri catolice. Am greși, totuși, considerând că epilogul ei consacră principiul consolării creștine ca suport exclusiv al vieții, sau că în ea Calderón se afirmă ca un poet al contrareformei. Ne aflăm în fața unei pledoarii mai largi, înscriindu-se pe planuri umane generale. Poartă în ea chemări pentru toți: pentru nedreptățiții vieții, amenințați astfel să alunece în renunțări și scepticism ca și pentru victorioșii ei, în ceasuri în care trufia ar putea să-i izoleze de realitate și adevărurile omenești.

Subiectul va fi reluat și tratat magistral, în secolul al XX-lea, într-un spirit de reîntoarcere la forme romantice, de către Hugo von Hofmannsthal în drama *Der Turm* (Turnul).

9. Comedii de capă și spadă, piese mitologice, entremeses

În opera lui Calderón, comediile de capă și spadă ocupă un loc important. tonul lor general le apropie de cele din repertoriile lui Lope, Tirso, Alarcón, Rojas Zorilla ș.a. Găsim în ele imaginea Spaniei, din secolul al XVII-lea, de sub domniile lui Filip al III-lea, Filip al IV-lea și Carol al II-lea. Devoțiunea, luxul, parcimonia, generozitatea, cruzimea apar într-un amestec ciudat, plin de pitoresc văzut de departe, adesea contradictoriu și purtător de presimțiri sumbre în fondul lui.

Întâlnim comedii de capă și spadă cu subiecte sângeroase. *Las tres justicias en una* (Trei osânde în una) cuprinde scene de noapte, crime din gelozie, ascunderea

unui cadavru, azvârliri în închisoare, pedepsirea unui nevinovat, otrăviri, executări de porunci infernale, conspirații, remuşcări, oameni care ajung la crimă din voința sau capriciul ducelui.

Poetul se află mai în largul lui în comediile cu notă galantă, fără cruzimi şi afectări tragice. *Antes que todo es mi dama* (Înainte de orice, doamna mea), parafrazează spiritual un proverb spaniol: „O rană se vindecă mai uşor decât un cuvânt". *Casa con dos puertas mala es de guardar* (O casă cu două intrări e greu de păzit) este poate cea mai spirituală comedie din repertoriul autorului. *La banda y la flor* (Eşarfa şi floarea) dezvoltă un echivoc amuzant: între două femei mascate, care îi dau deopotrivă semne de iubire, tânărul galant, fâstâcit, nu ştie deocamdată ce să creadă. *Dar tiempo al tiempo* (Dă timpului timp) înnoadă trei intrigi complicate, de-a lungul cărora se va ajunge de la încrucişări de săbii la strângeri fericite de mână. În *Mujer, llora, y venceras* (Plânge, femeie, şi vei învinge), acțiunea se rezumă la cuvintele eroinei cu care se încheie piesa: „Pentru că mi-ai luat mâna, ea nu-mi mai aparține; acum, păstreaz-o!" În *Los manos blancas no ofenden* (Mâinile albe nu pot ofensa), în momentul când măştile cad, unui duel i se vor substitui două căsătorii.

Din comedia *No hay burlas con el amor* (Nu se glumeşte cu dragostea) merită să ascultăm cuvintele de pocăire ale lui Don Alonso: „...într-o zi, un om s-a aruncat în mare din glumă; crezând că se va juca cu munții de spumă ce-l înconjurau, s-a înecat. Aşa este şi dragostea. Nu trebuie să glumeşti cu oceanul, nici cu dragostea. Jucându-se cu sabia, un prieten şi-a rănit prietenul. Dragostea este ca o sabie trasă. Nu trebuie să glumeşti cu sabia, nici cu dragostea... Pentru a mă amuza, m-am azvârlit în mare, m-am jucat cu o sabie, am stârnit o fiară. Şi astfel m-am înecat în mare, am simțit atingerea sabiei, am primit muşcătura fiarei. Dacă acestea pot ucide, nici dragostea nu stă mai prejos..."

Dintre comediile lui Calderón care ilustrează genul, şi care continuă să înfrunte examenul scenelor din lume, amintim *La dama duende* (Doamna nevăzută).

Doña Angela e o văduvă tânără, pe care frații ei, Don Luis şi Don Juan, o țin închisă în casă. Are aerul că acest regim îi este indiferent. Când iese din casă, se voalează pentru ca nimeni să n-o recunoască. Într-o zi, pe stradă, Don Luis cade îndrăgostit de ea. O urmăreşte; insistă să-i vorbească; îşi oferă serviciile, pentru a o apăra de urmăririle unui oarecare Don Manuel. Dar acesta e bunul prieten al fratelui său. Are loc o provocare la duel. Don Juan, care fusese prevenit, izbuteşte să oprească desfăşurarea duelului înainte de a fi prea târziu. Totuşi, Don Manuel a primit o uşoară rană. E dus în casa celor doi frați pentru a fi îngrijit. Doña Angela, folosind un culoar secret, vine mereu în camera bolnavului. Pe de o parte, resimte o discretă admirație pentru omul care şi-a pus viața în pericol pentru ea; pe de altă parte, se lasă furată de natura ei zglobie şi inventivă. Mişcă lucrurile din loc, aprinde lumânările, lasă bolnavului daruri. Toți sunt uluiți, chiar şi valetul lui Don Manuel. Ajung să creadă că sunt victimele unei fantome. Curând, însă, lucrurile se vor da pe față. Doña Angela e surprinsă pe când încerca să-şi continue jocul.

Nu va fi nevoie de prea multe explicații. Între timp se îndrăgostise tocmai de acela pe care voia să se răzbune. Piesa se încheie cu o căsătorie.

Intriga, la început stufoasă, pe parcurs se limpezește. Din această clipă, farmecul comediei va sta în jocul variat, ingenios, plin de maliție și de gingășie, al Doñei Angela.

În piesele cu subiecte mitologice ale lui Calderón trebuie să vedem, nu atât expresia unei vocații, cât mai ales o adaptare la mode ale vremii, la cerințe ale vieții de curte, la convenții artistice în gustul timpului. Au fost compuse pentru spectacolele de curte ale regilor Filip al IV-lea și Carol al II-lea în reședințele lor la Madrid, Buen-Retiro, Zarzuela sau Casa de Campo.

Subiectele sunt căutate. Includerile de personaje mitologice au notă afectată. Se rămâne în genere la suprafață; partea decorativă o anulează pe cea ideatică. Minerva și Apollon cântă și vorbesc, ca într-o scenă de operă (*La estatua de Prometeo* – Statuia lui Prometeu); printr-o acțiune a lui Cupidon, frumoasa Anajarte devine statuie de marmură, pentru ca după aceea statuia să coboare de pe soclu și să răspundă iubirii lui Pygmalion (*La fiera, el rayo y la piedra* – Bestia, fulgerul și piatra), Hercule, călărind pe Pegas, dă o luptă aeriană împotriva unui dragon uriaș (*Los tres mayores prodigios* – Cele trei mari minuni).

Punerea în scenă a acestor piese se făcea cu fast. Găsim coruri de nimfe și sirene, formații de balet, decoruri somptuoase, costume strălucitoare. Pentru fabricarea și punerea în funcțiune a mașinilor de scenă se făcea apel la specialiști străini, în speță italieni. Aceste mașini trebuiau să asigure momente spectaculoase: zeița Thetis ieșind din valurile mării, Phaeton precipitându-se pe pământ înconjurat de o pădure de flăcări, o corabie izbită de stânci și transformată în țăndări, fulgere pe muntele unde era țintuit Prometeu, doborârea unui dragon și dispariția acestuia în dosul unei trape ș.a. Reprezentarea unora din aceste piese dura între cinci și șapte ore.

Calderón a scris și entremeses, din care ni s-au păstrat doar puține. Nu au valoarea celor rămase de la Cervantes; se remarcă, însă, prin acțiuni simple și persoane populare. Durau puțin, câteodată doar zece minute, dar puteau fi prelungite, pentru nevoile spectacolului, prin scene de dans. Constau de regulă din câteva dialoguri vii, pe teme obișnuite adesea cu aluzii satirice menite să completeze spectacolul într-un mod agreabil, câștigând bunăvoința publicului. Interesul pe care îl mai pot prezenta azi e de ordin documentar.

10. Posteritatea poetului

Posteritatea lui Calderón, în Spania ca și în alte țări, nu s-a constituit liniștit, unanim, ci adesea cu dezbateri și rezistențe.

S-a spus, anume, că poetul, devotat al lui Filip al IV-lea, ar fi slujit intoleranța catolică și instituțiile feudale. În comediile lui de capă și spadă se reeditează mereu „manifestări de galanterie" capabile să lovească în viața liniștită de familie și în poezia iubirii adevărate. În atâtea situații, extravaganța ori

aventura țin să treacă drept eroism. S-au formulat obiecții în ce privește militantismul catolic: predicația lui Calderón ar avea în vedere mai mult un catolicism de conclav, de speculație teologică, de fast sacerdotal, de maiestate regală, nu unul de simțiri și adeziuni populare.

Pe deasupra acestora, poetul a primit și continuă să primească omagiile posterității. A. W. v. Schlegel se avântă patetic: „...Poezia lui Calderón este un imn de bucurie înălțat creațiunii; cu un glas capabil de neîncetate reînnoiri, el sărbătorește minunile naturii și ale artei..." Goethe, în *Theater und dramatische Poesie*, asociază numele lui Calderón de acela al lui Shakespeare.

În secolul al XIX-lea, numeroși istorici, critici și cercetători literari, acționând de pe poziții realiste, și-au impus să restituie lui Calderón, ca poet și dramaturg, drepturile lui legitime. Calderón trebuie înțeles prin raportare la epocă și la situația lui de dramaturg feudalo-catolic. Totul, în opera sa, se situează pe latitudini spaniole; gestul cavaleresc, exaltarea sentimentului de onoare, panașul superb și exuberant, devoțiunea fanatică și superstițioasă, o grandoare capabilă deopotrivă de generozitate și de ferocitate, galanteria aprinsă și geloasă, intriga complexă, un lirism încărcat de fervori abia stăpânite, pasiunea versului frumos, impetuozitatea declamației și a culorii. Sunt trăsături specifice dintr-un fond de viață spaniol, pe care poetul prin trăirea, prin intuiția și prin expresia lui artistică le-a redat cu întreaga lor întipărire locală. Întâlnim în verva lui străluciri uluitoare; găsim totodată și o elocvență gravă, tăcută, punându-ne în față conținuturi și înțelesuri puternice, unele legate de fapte care au contribuit la înălțarea poporului, altele privind stări care i-au grăbit căderea.

Există momente dramatice, în care Calderón atinge sublimul. Ne gândim, în primul rând, la discursul Isabelei din *Judecătorul din Zalamea*; în partea finală, după dureroasa mărturisire a celor petrecute, tânăra fată cere tatălui să-i ia viața, pentru ca nimeni din familia lor să nu trăiască în dezonoare:

„...Iată-mă, tată, îți stau la picioare... Ți-am spus tot; am socotit că e mai bine să știi ce s-a întâmplat, înainte de a mi se lua viața. Acuma, că-mi știi durerea și nenorocirea, hotărăște ce se cuvine! Ești în drept să-mi pui capăt zilelor. Îți desfac cu mâinile mele aceste legături în care te-au ferecat, ca să le înnozi în jurul nefericitului meu grumaz și apoi să poți lovi fără stingherire în mine. Sunt fiica ta cea pângărită... Acum, mâinile îți sunt libere... Fie ca prin moartea mea cinstea ta să rămână nepătată și ca nimeni să nu încerce a cârti împotriva ei! Să recunoască toți, cu respect, că pentru a-i păstra cinstea n-ai șovăit să-ți sacrifici copila!"

Sunt accente intense, dintre cele mai zguduitoare ce-au răsunat vreodată sub o cupolă de teatru. Ne întrebăm, totuși, dacă au destulă universalitate; declamația din ele ne împiedică să ajungem la profunzimi, să simțim marile implicații ale dramei umane. Găsim o confirmare și în realizările imitatorilor străini. Scarron, Thomas, Corneille, Lesage, Killigrew, Wycherley, Gozzi, Heiberg – ca să nu amintim decât de aceștia – au împrumutat mai mult date exterioare, privind anecdotica, procedeele de intrigă dramatică și unele colorituri specifice, nu însă și tonuri intime, pulsații etice, fremătări și semnificații de viață.

Oarecum, putem înțelege ce s-a întâmplat. Pe de o parte, prin situația sa de poet favorit al curții, Calderón era ținut să-și orienteze inspirația în direcții oficiale, impunându-și ca artist convenții repetate, de natură să-i devină deprindere și sistem. Pe de altă parte, ca spaniol, s-a contopit într-o contagiune morală a poporului său, cu instinctele și izbucnirile ei temperamentale, cu lumini și cețuri, cu stările ei ancestrale. Calderón s-a încadrat în această lume, răspunzând la solicitările ei. Și prin firea sa de spaniol, și prin anume claustrări feudale și catolice stăruind încă în condițiile istorice ale vremii, Calderón și-a cantonat viziunea lui artistică într-o umanitate parțială. Prin tot ce a scris, de la primul până la ultimul rând, este și rămâne un poet național. Teatrul său, ca atare, ilustrează o pagină caracteristică din istoria politică și morală a poporului spaniol.

11. Declinul teatrului spaniol. Priviri de încheiere.

Perioada analizată numără și alți autori dramatici. Istoria literară le consemnează numele în treacăt: Antonio de Solid (1610–1686), Cabillo de Aragon (sec. XVII, nu se cunosc datele exacte), Juan de Matos Fragoso (1608–1688), Juan Bautista Diamante (1626–1685), Juan Claudio de la Hoz y Mota (1620–1714), Antonio Zamora (16..–1770), José de Cañizares (1676–1750) ș.a. Ca valoare dramatică, amintirea lor s-a șters. Opinia publică, obosită de atâtea reluări ale aceloraşi teme, cu aceleaşi procedee, artificii și convenții, nu i-a mai perpetuat.

Prin dispariția lui Calderón, perioada de glorie a teatrului spaniol ia sfârșit. Faptul se înscrie într-un fenomen mai larg, privind crepusculul întregii hegemonii spaniole.

Încă din timpul domniei lui Filip al IV-lea situația din țară începuse să fie grea, anunțând declinuri apropiate și fatale. Starea de război, cu nevrozele și apăsările ei inerente, întreține în țară o atmosferă de amenințări și presimțiri îngrijorătoare. În Italia, în Țările-de-Jos și în Germania, armatele spaniole continuă să lupte, dar fără a se mai acoperi de glorie ca altădată.

Comerțul spaniol stagnează. Suirea pe tron a lui Carol al II-lea, minorul în vârstă doar de patru ani, va aduce în situația începută noi agravări. Războaiele duse cu Ludovic al XIV-lea, impune Spaniei pierderea unora dintre cele mai frumoase provincii exterioare: părți din Flandra și ținutul Franche-Comté. Curțile din Franța, Austria și Bavaria pun la cale intrigi diplomatice și mașinații de culise, folosindu-se de criza succesiunii.

Când tronul Spaniei trece pe seama dinastiei de Bourbon, țara se află pe margini de prăpastie. Curtea regală își păstrează fastul ei tradițional, deși resursele țării sunt secătuite. Nobilimea se izolează mai departe în orgoliile și prezumțiile ei, disprețuind sentimentele poporului și ignorând adevărata imagine a realităților din țară. Organizația ecleziastică întreține mai departe un vast aparat canonic, imobilizând brațe de muncă, monopolizând surse de producție, alimentând în cugetele vremii delăsări și sentimente de îndoială. Administrația e cufundată în rutină și indolență.

Finanțele publice se mențin prin artificii și expediente. În colonii, treburile merg la fel de rău; nimeni nu se preocupă ca viața din posesiuni să fie coordonată cu cea din metropolă. Industria abia mai produce unele lucruri de necesitate curentă; agricultura este ca și părăsită. Stăruie un fenomen de oboseală; amintirea perioadei de glorie e resimțită mai degrabă ca o povară, decât ca un factor de vitalitate națională. Societatea spaniolă continuă să țină la blazoane, la titluri, la forme protocolare; moralmente, însă, sentimentul și răspunderea de mare putere încep s-o părăsească. Se lasă purtată de împrejurări, nemaigăsindu-și energia să intervină. Criza e adâncă. S-ar spune că spaniolii nu-și dădeau seama în ce măsură, prin această apatie, țara lor își juca însă cartea existenței ei politice pe scena vieții europene.

Criza din viața generală a țării trimite prelungiri și în literatură. Se petrec supraevaluări ale formei, în detrimentul fondului. O veche emfază – păstrând în ea îndepărtate moșteniri maure – încearcă să reapară. Găsește sprijin în moda italiană, cu rafinamentele și strălucirile ei de suprafață. Între gustul italian pentru *concetii* și cel spaniol pentru *conceptos* – amândouă dispuse spre efecte de moment și sclipiri colorate – se stabilesc afinități stăruitoare. Goana după extravaganță și singularizare le stăpânește deopotrivă. Școala începută de Góngora va continua să recruteze adepți și după moartea întemeietorului. Așa-numitul *estilo culto*, din simplă modă cum părea la început, se transformă în sistem. Scrierile timpului se încarcă de afectări, de imagini bizare, de speculații alambicate, de asociații îndrăznețe, de provocări și fantezii ale expresiei.

Teatrul, care în genere fusese forma de creație literară cea mai rezistentă față de aceste tendințe, începe să aibă și el alunecări decadente. Vechea lui coardă lirică își pierde rezonanța. Acea forță de pledoarie, pe care putea să i-o inspire căldura unor sentimente și convingeri legate de viața morală a țării și de aspirațiile ei la hegemonie, se află în scădere. Se scrie încă mult teatru, dar fără variație și fără relief. Autorii se mulțumesc să reediteze aceleași subiecte, imitând la fiecare pas pe vechii maeștri. În fața unei noi influențe străine, cea franceză, acest teatru spaniol, titular al unei tradiții de aproape două secole, începe să dea semne de neîncredere în propria-i individualitate. În acțiunile ce se aduc pe scenă, caracterele aspre, puternice, luptătoare, legate cu noblețe morală de sentimentul onoarei și de un ideal patriotic, apar din ce în ce mai rar.

Societatea spaniolă, zdruncinată de sfâșieri și contradicții interioare, nu mai simte nevoia să se regăsească pe sine prin reflectări artistice de energie și de militare severă, în lumina unor valori hotărâte. Teatrul, urmând și de astă dată funcțiunea lui de seismograf sensibil al stărilor sociale, înregistrează faptul cu precizie și promptitudine. Autorii, acum, se îndreaptă cu preferință spre subiecte ușoare, în general agreabile, caricaturizând trăsături ridicole ori vicii ale societății și ale oamenilor, cel mult cu o vagă notă critică, în nici un caz cu tonul unui protest social susținut și eficace.

Înțelegem, deci, că teatrul spaniol începea să se despartă de el însuși; intra într-un lung con de umbră, cu incertitudini și delăsări, cu părăsirea pasiunilor și

luptei, cu oboseli ajunse la starea de blazare, cu apunerea acelei îmbinări de măreție și ingenuitate, prin care altădată știuse să-și apropie mari vibrații populare și naționale. Vechea lui misiune pare încheiată; o alta, nouă, nu se profilează încă la orizont.

Vom urmări, în continuarea lucrării de față, în ce fel și în ce măsură creația spaniolă mai nouă își va aduce contribuția ei caracteristică în mișcarea universală de teatru. Deocamdată, despărțindu-ne de această lume, pe care ne-am străduit s-o reconstituim în viața ei intensă și multiplă, cu pasiunea ei pentru ficțiunea dramatică, avem un sentiment ferm și cuprinzător: în funcțiunea lui de a reflecta viața unei comunități umane, ca și în aceea de a purta împotriva puterii lupte de eliberare, teatrul spaniol și-a făcut datoria.

Teatrul Renașterii spaniole a fost un teatru național. Din capul locului, acest fapt îi constituie un merit cert, ireductibil. A căpătat astfel putința de a se ancora într-o realitate autentică, devenind document uman și înscriind semnificații istorice. A putut să cuprindă de aproape viața unui popor, cu înțelepciunile și erorile lui, cu plutirile sale în mituri ca și cu drumurile sale pe pământ, cu impulsurile spre realizări grandioase și deopotrivă cu alunecările lui în prăpastie. Într-un fel, teatrul spaniol e încărcat de poze și afectări; într-alt fel, e neasemănat de sincer și de veridic. E afectat, în măsura în care condițiile vremii i-au impus să reprezinte ierarhii monarhice și catolice, să apere dogme, să exalte orgolii nobilitare, să învăluie vocația națională în forme de viață feudală. E veridic și sincer, prin puterea lui de a se contopi cu mișcările cugetului anonim; a surprins reacțiile populare în chiar pulsațiile ei cele mai neprefăcute; s-a sprijinit și s-a adresat cu preferință publicului din *corales*; nu s-a speriat de proscrieri și anateme; s-a ridicat împotriva prezumției medievale; a văzut în dreptul la onoare un drept al tuturor oamenilor; și-a păstrat un suflu de liberalism popular, chiar îmbrăcând sutana scolastică; a denunțat imoralitatea privilegiilor, pledând totodată pentru legitimitatea revoltei; și-a pronunțat – fie zugrăvind gravitatea puterii de sacrificiu, fie prin revărsări de sarcasm spontan – o voință ca de veto față de edictele Inchiziției și ale feudalității; a scos în lumină blazonul moral al țărănimii, în momente când nenumărate instituții și superstiții în actualitate se socoteau încă îndreptățite a o sfida; în ciocnirea cu evenimentele și contrarietățile vieții, s-a situat de partea omenescului natural, luând apărarea iubirii dezinteresate și a tinereții valoroase.

Într-un zid autoritar, reprezentând o politică și o mentalitate de castă, ambele interesate de a ține în loc dezvoltarea forțelor populare, teatrul spaniol a izbutit să facă o mare spărtură, bizuindu-se în aceasta pe cel mai hotărât curaj: curajul adevărurilor umane și sociale.

BIBLIOGRAFIE

LUCRĂRI GENERALE

Silvio D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, 4 vol., Milano, 1953; *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres, par une société de gens de lettres*, t. I–IX, Paris, 1808–1810; Germain Baptist, *Essai sur l'histoire du théâtre. La mise en scène, le décor, le costume l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, 1893; Gaston Baty et René Chavance, *Vie de l'art théâtral, des origines à nos jours*, Paris, 1932; Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, 1947; M. von Boehn, *Das bühnenkostüm in Altertum, Mittelalter und Neuzeit*, Berlin, 1921; André Boll, *Le théâtre et son histoire*, Paris, 1941; H. A. Borcherdt, *Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance*, Leipzig, 1935; Léon Chancerel, *Panorama du théâtre. Des origines à nos jours*, Paris, 1955; W. Creizenach, *Geschichte des neureun Dramas*, Halle, 1918–1923; Desfontaines, Coupe, *Histoire universelle des théâtres*, Paris, 1779; L. Dubech, *Histoire générale ilustrée du théâtre*, 5 vol., Paris, 1933; René Dumesnil, *Histoire illustrée du théâtre lyrique*, Paris, 1953; *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, sous la direction de Raymond Queneau, 3 vol., Paris, 1956; G. Freedlay and J. A. Reeves, *A. History of the Theatre*, New York, 1940; W. K. Ferguson, *La Renaissance dans la pensée historique* (traducere în limba franceză), Paris, 1950; Octavian Gheorghiu, *Istoria teatrului universal*, București, 1957; Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich, 1933; *Istoria teatrului din Europa occidentală*, vol. I, redactată de un colectiv sub conducerea lui S. S. Mokulski, Moscova, 1956; Joan Lawson, *Mime. The Theory and Practice of Expressive gesture with a Description of its Historical Development*, London, 1957; Laffont – Bompiani, *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays*, 4 vol., Paris, 1952; Charles Magnin, *Les origines du théâtre antique et du théâtre moderne ou Histoire du génie dramatique depuis le I-er jusqu'au XVI-e siècle*, Paris, 1868; K. Mantzius, *A History of Theatrical Art*, 6 vol., trad. by Louis von Cossel, London, 1909–1921; K. A. Mantguis, *A History of Theatrical Art*, 2 vol., London, 1903; Léon Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours*, Paris, 1957; A. Nicoll, *The Development of the Theatre. A Study of Theatrical Art from the Beginnings to the present Day*,

London, 1948; Andrei Oţetea, *Renaşterea şi Reforma*, Bucureşti, 1931; ediţie nouă: *Renaşterea*, Bucureşti, 1965; Robert Pignarre, *Histoire du théâtre*, Paris, 1949; Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, 1885; Alphonse Royer, *Histoire universelle du théâtre*, 6 vol., Paris, 1869–1878; A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur*, 3 vol. Heidelberg, 1809–1811; W. Spemann, R. Genée, M. Grube, R. Hessen, *Goldenes Buch des Theaters*, Stuttgart, 1912; Tudor Vianu, *Studii de literatură universală şi comparată*, Bucureşti, 1964.

CAPITOLUL 1
(Cadrul medieval de epocă)

L. Bréhier, *La philosophie du Moyen-Âge*, Paris, 1937; J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, vol. I, Paris, 1932; Joseph Calmette, *Le monde féodal*, Paris, 1946; G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, tome I, Paris, 1923; Henri Pirenne, Gustave Cohen, Henri Focillon, *Histoire du Moyen-Âge*, tome VII, *La civilisation occidentale au Moyen-Âge du XI-e au milieu du XV-e siècle*, Paris, 1941; Louis Réau, Gustave Cohen, *L'art du Moyen-Âge et la civilisation française*, Paris, 1935; H. D. Taylor, *The Medieval Mind*, 2 vol., London, 1927.

CAPITOLELE II–XI
(Teatrul medieval)

Academia R.P.R., *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1964; A. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 vol., Torino, 1891; K. L. Bates, *The English Religious Drama*, London, 1893; Beauchamps, *Recherches sur les théâtres de France depuis l'an 1161 jusqu'à présent*, 3 vol., Paris, 1735; Jean Beck, *La musique des troubadours*, Paris (f.d.); V. de Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; A. Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris (f.d.); A. le Braz, *Essais sur l'histoire du théâtre celtique*, Paris, 1904; H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, Paris, 1920; Alexander Brueckner, *Polnische Literaturgeschichte*, Leipzig, 1920; N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. II, Bucureşti, 1938; Félix Clément, *Histoire générale de la musique religieuse*, Paris, 1900; E. K. Chambers, *The Medieval stage*, 2 vol. Oxford, 1903; Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité, au XIV-e et au XV-e siècle*, Paris, 1852; L. Clédat, *Le théâtre du Moyen-Âge*, Paris, 1896; C.E.H. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen-Age*, Paris, 1852; Gustave Cohen, *Le théâtre en France au Moyen-Âge*, Paris (f.d.); Gustave Cohen, *Histoire de la scène dans le théâtre religieux français du Moyen-Âge*, Paris, 1906; S. W. Clarke,

The Miracle Play in England, London, 1897; Pierre de Corvin, *Le théâtre en Russie depuis ses origines jusqu'à nos jours*, Paris, 1890; V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931; W. Clötta, *Beiträge zur Litteraturgeschichte des Mittelalters und der Reinaissance; Komödie und Tragödie im Mittelalter*, 2 vol., Halle, 1890; Silvia Cucu, *Istoria teatrului rus*, Bucureşti, 1962; E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, 1948; M. Drack, *Le théâtre de la foire*, Paris, 1889; K. Dieterich, *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur*, Leipzig, 1909; E. Franceschini, *Rosvita di Gandersheim*, Milano, 1944; Ad. Fabre, *Etudes historiques sur les clercs de la Basoche*, Paris, 1856; Fournier, *Le théâtre français avant la Renaissance*, Paris, 1872; R. Froning, *Das Drama des Mittelalters*, 3 vol., Stuttgart (f.d.); Félix Gaiffe, *Le rire et la scène française*, Paris, 1931; Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au Moyen-Âge; les tropes*, Paris, 1886; E. Farat, *Les jongleurs au Moyen-Âge*, Paris, 1889; Grace Frank, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1859; V. Galante-Garrone, *L'apparato scenico del dramma sacro in Italia*, Torino, 1935; J. de Ghellinck, *Essor de la littérature latine au XII-e siècle*, Bruxelles et Paris, 1946; R. González, *El teatro religioso en Edad Media*, Ciudad de Díos, 1918; v. Giesebrecht, *Die Vaganten oder Goliarden und ihre Lieder*, 1853; S. B. Hemingway, *English Nativity Plays*, London, 1909; M. Hermann, *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalter und der Renaissance*, Berlin, 1914; A. Jeanroy et H. Teulié, *Mystères provençaux du XV-e siècle*, Toulouse, 1893; H. Jelinek, *Histoire de la littérature tchèque*, Paris, 1930–32; L. Petit de Julleville, *Les mystères*, 2 vol., Paris, 1880; L. Petit de Julleville, *Les comédiens en France au Moyen-Âge*, Paris, 1887; L. Petit de Julleville, *La comédie et les moeurs en France*, Paris, 1886; L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, Paris, 1901; J. J. Jusserand, *Le théâtre en Angleterre depuis la conquête jusqu'aux prédécesseurs de Shakespeare*, Paris, 1881; A. Keller, *Fastnachtspiele aus dem Xv. Jahrhundert*, 3 vol., Stuttgart, 1853; E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1952; Eugène Lintilhac, *Des origines du théâtre français; Drame sacré; Drame profane*, Paris (f.d.); O. Leroy, *L'histoire de France, et rapport avec le théâtre français*, Paris, 1843; Charles Magnin, *Origines du théâtre moderne*, Paris (f.d.); Charles Magnin, *Le théâtre de Hroswitha*, Paris, 1845; Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică*, Bucureşti, 1961; Mone, *Altdeutsche schauspiele*, Quedlinburg, 1841; Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, 2 vol., Karlsruhe, 1846; Edelstand du Méril, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris, 1849; L. Monmerqué et Fr. Michel, *Le théâtre français au Moyen-Âge*, Paris, 1842; G. Montelatici,. *Storia della letteratura bizantina (324–1453)*, Milano, 1916; L. F. Moratín, *Origines del teatro español*, Madrid, 1848; J. Mortensen, *Le théâtre français au Moyen-Âge*, traducere din limba suedeză, Paris, 1903; Anatole de Montaiglon, *Les Oeuvres de Gringore*, Paris (f.d.); J. Nadler, *Geschichte der deutschen Literatur*, 4 vol., Berlin, 1939; Allardyce Nicoll, *British Drama*, London, 1925; René Pichon, *Histoire de la littérature latine*, Paris (f.d.); Gaston Paris, *La poésie française au XV-e siècle*, Paris, 1886; Emile Picot, *La sottie en France*, Paris, 1878; J. Patouillet, *Le théâtre russe jusqu'en 1850* (în Revue de synthèse historique,

XXIV-e), Paris, 1912; François et Claude Parfaict, *Histoire du théâtre français*, 3 vol., Paris, 1745; Paulin Paris, *De la mise en scène des mystères*, Paris, 1855; O. Le Roy, *Etudes sur les mystères*, Paris (f.d.); E. Roy, *Etudes sur le théâtre français du XIV-e et du XV-e siècle*, Paris, 1901; M. J. Rudwin, *A Historical and Bibliographical Survey of the German Religious Drama*, Pittsubrgh, 1925; N. G. Ruiz, *Introducción general a las piezas maestras del teatro teológico español*, 2 vol., Madrid, 1946; Ion Marin Sadoveanu, Drama şi teatrul religios în Evul Mediu, Bucureşti, 1942; Marius Sepet, *Origines catholiques du théâtre moderne*, Paris, 1901; Ch. A. de Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*, Paris, 1892; W. Scherer, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1883; W. Scherer, O. Walzel, *Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, 1928; J. Schwietering, *Deutsche Literatur des Mittelalters*, Postdam (f.d.); H. Tivier, *Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris, 1873; Philippe van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1946; K. Weinhold, *Weihnachtsspiele*, Graz, 1853; M. Sofia de Vito, *L'origine del dramma liturgico*, Milano, 1938; F. Torraca, *Il teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze, 1885; P. Toschi, *L'antico dramma sacro italiano*, Firenze, 1926–27; M. Wilmotte, *Les Passions allemandes du Rhin, dans leur rapport avec l'ancien théâtre français*, Paris, 1898; M. Wilmotte, *La naissance de l'élément comique dans le théâtre religieux*, Mâcon, 1901; Carl Young, *The Drama of the Medieval Church*, 2 vol., Oxford, 1933; G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unoru datine şi moravuri ale poporului romanu*, Bucureşti, 1857; M. Gaster, *Literatura populară română*, Bucureşti, 1891.

CAPITOLELE XII–XVI
(Teatrul italian al Renaşterii)

V. de Amicis, *L'imitazione latina nella commedia italiana del secolo XVI*, Firenze, 1897; Al. d'Ancona, *Origini del teatro italiano*, 2 vol., Torino, 1891; G. Apollinaire, *Le théâtre italien*, Paris, 1910; M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, 4 vol., Firenze, 1943–46; Alexandru Balaci, *Studii italiene*, Bucureşti, 1958; Alexandru Balaci, *Noi studii italiene*, Bucureşti, 1960; Alexandru Balaci, *Carlo Goldoni, Studiu introductiv la volumul Teatru*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959; V. de Bartholomaeis, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; E. Bertana, *La tragedia* (sub titlul general: *Storia dei generi leterari italiani*), Milano (f.d.); G. Bertino, *La prima tragedia regolare della letteratura italiana del Rinascimento*, Sassari, 1903; J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, ed. IV, Leipzig, 1885; A. Catalto, *Il ruzzante*, Milano, 1932; Florin Chiriţescu, *„Mătrăguna" şi teatrul lui Niccoló Machiavelli*, studiu introductiv la volumul *Mătrăguna*, Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1958; Eugenio Donadoni, *Breve*

storia della letteratura italiana, dalle origini ai nostri giorni, Milano, 1923; L. P. Duchartre, *La comédie italiene*, Paris, 1925; Nina Façon, *Un mare artist al Renaşterii*, studiu introductiv la ediţia *Torquato Tasso, Aminta, Epistolarul*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1956; F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, 1940–41; Alfredo Galletti e Arnaldo Alterrocca, *La letteratura italiana, disegno storico-esetico. Dalle origini ai giorni nostri*. Bologna, 1940; P. Gentile, *Il teatro di P. Aretino*, Lanciano, 1915; Henri Hauvette, *Littérature italienne*, Paris, 1906; V. Mariani, *Storia della scenografia italiana*, Roma, 1930; A. Mieozzi, *La drammatica della Rinascità italiana in Europa*, Pisa, 1940; F. Néri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Firenze, 1904; L. Rasi, *I comici italiani*, 3 vol., Firenze, 1897–1905; F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, 2 vol., Milano, 1939; I. Sanesi, *La commedia del Cinquecento*, Bari, 1912; I. Sanesi, *La Commedia* (sub titlul general: *Storia dei generi letterari italiani*), vol. I (f.d.), vol. II, Milano, 1935; G. Toffanin, *Il teatro del Rinascimento* (în *Storia del teatro italiano, a cura di S. d'Amico*), Milano, 1936; L. Tonnelli, *Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Milano 1924.

CAPITOLELE XVII–XIX
(Teatrul francez al Renaşterii)

J. Bédier et P. Hazard, *Histoire de la littérature française*, tome, I., Paris, 1903; Antoine Benoist, *Les théories dramatiques avant les discours de Corneille* (în *Annales de la Faculté de Lettres de Bordeaux*), 1891; P. Blanchemain, *Mellin de Saint-Gelais*, Paris, 1873; H. Chamard, *Joachim du Bellay*, Lille, 1900; H. Chamard, *Histoire de la Pléiade*, Paris, 1939–40; H. Chardon, *Robert Garnier*, Paris, 1905; Chassang, *Des essais dramatiques imites de l'antiquité au XIV-e et au XV-e siècle*, Paris, 1852; E. Chasles, *La comédie au XVI-e siècle*, Paris, 1862; T. A. Daley, *Jean de la Taille*, Paris, 1934; E. Faguet, *La tragédie française au XVI-e siècle*, Paris, 1883; E. Faguet, *Drame ancien, drame moderne*, Paris, 1921; L. Petit de Julleville, *Le théâtre en France*, 1889; L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, tome III, Paris, 1877; G. Lanson, *Histoire illustrée de la littérature française*, tome I, Paris, 1923. G. Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, 1927; G. Lanson, *Etudes sur les origines de la tragédie classique en France. Comment s'est opérée la substitution de la tragédie aux mystères et aux moralités* (în *Revue d'histoire littéraire*), Paris, 1903–04; R. Lebègue, *La tragédie française de la Renaissance*, Paris, 1944; Paul Kahut, *Gedankenkreis der Sentenzen in Jodelle's und Garnier's Tragödien und Seneca's Einfluss auf denselben*, Marburg, 1887; E. Lintilhac, *Histoire générale du théâtre en France*, 5 vol., Paris (f.d.); H. Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, Bruxelles, Leipzig, Paris, 1862; K. Loukovitch, *L'evolution de la tragédie religieuse classique en France*, Paris, 1933; Jules Marsen, *La pastorale dramatique en France à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-*

septième siècle, Paris, 1905; Edelstand du Méril, *Du développement de la tragédie en France* (în *Etudes sur quelques points d'archéologie et d'histoire littéraire*), Paris, 1862; Daniel Mornet, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, vol. I, Paris, 1939; L. Piuvert, *Jacques Grévin*, Paris, 1899; J. Plattard, *La renaissance des lettres en France de Louis XII à Henri IV*, Paris, 1947; C. Oulmont, *Pierre Gringore*, Paris, 1911; Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation française*, 3 vol., Paris, 1932; E. Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI-e et du commencement du XVII-e siècle*, Paris, 1889; E. Rigal, *Le théâtre français avant la période classique*, Paris, 1889; E. Rigal, *De l'établissement de la tragédie en France* (în *Revue d'art dramatique*), Paris, 1892; E. Rigal, *La mise en scène dans les tragédies du seizième siècle*, Paris (f.d.); E. Rigal, *Esquisse d'une histoire des théâtres de Paris de 1548 à 1635*, Paris, 1887; E. Rigal, *Le théâtre de la Renaissance* (în *Histoire de langue et de la littérature française* de L. Petit de Julleville et colab., vol. III), Paris, 1897; Ch. A. de Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*, Paris (f.d.); Paul van Tieghem, *Précis d'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance*, Paris, 1925; H. Tivier, *Histoire de la littérature dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid*, Paris, 1873.

CAPITOLELE XX–XXVI
(Teatrul iberic al Renaşterii)

José Sánchez Arjona, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898; C. A. de la Barrera, *Nueva biografía de Lope de Vega* (marea ediţie a operelor lui Lope de Vega, publicată de Academia Spaniolă, vol. I). Madrid, 1890; Rudolf Beer, *Spanische Literaturgeschichte*, 2 vol. Leipzig, 1903; Th. Braga, *Historia de la litteratura portughesa* (*Gil Vicente e as origens do theatro nacional*), Porto, 1898; Manuel Cañeta, *Teatro español del siglo XVI, Madrid*, 1885; Louis de Viel-Castel, *Essai sur le théâtre espagnol*, 2 vol., Paris, 1882; M. Carayon, *Lope de Vega*, Paris, 1929; Americo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Madrid, 1919; Americo Castro, *Cervantes*, Paris, 1931; G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, Bucureşti, 1948; E. Churton, *Góngora*, 2 vol., London, 1862; N.A.A. Cortés, *Un pleito de Lope de Rueda, nuevas noticias para su biografía*, Madrid-Valladolid, 1903; P. P. A. Dozys, *Recherches sur l'histoire et la littérature de l'Espagne pendant le Moyen-Âge*, 2 vol., Leyde, 1860; N. Diaz de Escovar y Lasso De la Vega, *Historia del teatro español (Comediantes, escritores, curiosidades escénicos)*, 2 vol., Barcelona, 1924; Ovidiu Drîmba, *Fondatorul romanului realist modern, studiu introductiv la Don-Quijote*, Bucureşti, 1957; M. Ferrer é Izquierdo, *Lope de Rueda, estudio histórico-critico de la vida y obras de este autor*, Madrid, 1899; J. Mariscal de Gante, *Los autos sacramentales*, Madrid, 1911; Georges le Gentil, *La littérature*

portugaise, ed. II, Paris, 1951; Alfred Gassier, *Le théâtre espagnol*, ed. II, Paris, 1928; Paul Alexandru Georgescu, *Calderón de la Barca*, studiu introductiv la volumul *Alcadele din Zalameea*, Biblioteca pentru toți, București, 1959; F. Grillparzer, *Studien zum spanischen Theater* (în *Grillparzers sämtliche Werhe, tom XVIII*), Stuttgart (f.d.); E. Günthner, *Calderón und seine Werke*, 2 vol., Freiburg, 1888; W. Hennigs, *Studien zu Lope de Vega Carpio: eine Klassifikation seiner Comedias*, Göttingen, 1891; J. Hurtado, J. de la Serna, A. Gonzáles Palencia, *Historia de la literatura spańola*, Madrid, ed. din 1949; J. S. A. Damas-Hinard, *Discours sur l'histoire et l'esprit du théâtre espagńol*, Paris, 1847; James Fitzmaurice-Kelly, *Littérature espagnole*, Paris, 1904; J. L. Klein, *Geschichte des Dramas. Das spanische Drama*, tom VIII–XI, Leipzig, 1871–75; Germond de Lavigne, *La comédie espagnole*, Paris, 1883; Henri Lionnet, *Le théâtre en Espagne*, Paris, 1897; A. Rubio y Lluch, *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón*, Barcelona, 1882; R. L. Máinez, *Cervantes y su epoca, Jérez de la Frontera*, 1901; Franz Mehring, *Calderón – Judecătorul din Zalamea* (în vol. *Pagini de critică*), E.S.P.L.A., București, 1958; R. Mitjana, *Sobre Juan del Encina, músico y poeta; nuevos datos para su biografia*, Málaga, 1895; L. J. Moratin, *Origenes del teatro español*, 2 vol., Madrid, 1930; E. Cotarelo Y Mori, *Estudios sobre la historia del arte escénico en Espańa*, Madrid, 1896–1902; E. Cotarelo y Mori, *Lope de Rueda y el teatro español de su tiempo* (în *Estudios de historia literaria*), Madrid, 1901; L. Fernández-Guerra y Orbe, *Don Juan Ruiz de Alarcón*, Madrid, 1871; M. Menéndez y Pelayo, *Calderón y su teatro*, Madrid, 1881; P. Muńoz Pena, *El teatro del maestro Tirso de Molina*, Madrid, 1889; H. A. Rennert, *Mira de Amescua et „El júdicio de Toledo"* (în *Revue hispanique*, tom VII), Madrid, 1900; H. A. Rennert, *The Life of Lope de Vega*, Glasgow-London-Philadelphia, 1904; H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*, New York, 1909; Léo Rouanet, *Drames religieux de Calderón*, Paris, 1898; L. Rouanet, *Intermèdes espagnols (Entremeses) du XVII-é siècle*, Paris, 1898; M. G. Ruiz, *Introducción general a las piezaz maestras del teatro teológico dramática en Espańa*, Madrid, 1885–87; A. Schaeffer, *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, 2 vol., Leipzig, 1890; R. Schevill, *The Dramatic Art of Lope de Vega*, Berkeley, California, 1918: F. W. V. Schmidt, *Die Schauspiele Calderón's Elberfeld*, 1857; L. Schmidt, *Über Calderón's Behandlung antiker Mythen* (în *Rheinisches Museum*, tom X), Bonn, 1855; G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, 3 vol., Boston 1849; R. C. Trench, *Calderón*, London, 1880; A. Prat Valbuena, *La literatura dramática española*, Barcelona, 1934; A Prat Valbuena, *Calderón, su personalidad, su arte dramática, su estilo y sus obras*, Barcelona, 1941; A. Prat Valbuena, *Historia de la literatura española*, Barcelona 1946; A. Cotarelo y Valledor, *El teatro de Cervantes*, Madrid, 1913; W. von Wurzbach, *Lope de Vega und seine Komödien*, Leipzig, 1899; José Yxart, *El arte escénico en Espańa*, Barcelona, 2 vol., 1894–1896; *Lope de Vega*, studiu editorial la volumul *Comedii*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1962.

CUPRINS

CAPITOLUL I
CADRUL MEDIEVAL DE EPOCĂ 5
1. Preliminarii 5
2. Umbre şi lumini 11
3. Reflectări literare 14
4. Privire generală 18

CAPITOLUL II
DRAMA LITURGICĂ 20
1. Între ideea de dramă şi ritualul liturgic 20
2. Naşterea dramei liturgice 22
3. Influenţe profane 27
4. Clasificarea dramelor; punerea în scenă. 31
5. Reminiscenţe clasice: Ausonius, Hrotswith 35
6. Jocul lui Adam 37
7. Truverii 39
8. Jean Bodel 40
9. Rutebeuf 42
10. Sfârşitul dramei liturgice 43

CAPITOLUL III
MIRACOLELE DRAMATICE 45
1. Puy-urile 45
2. Miracolele 46
3. Conţinuturi, idei, clasificări 48
4. Povestea lui Griselidis 53
5. Priviri generale 54

CAPITOLUL IV
MISTERELE 58
1. Preliminarii 58
2. Denumirea de „mister" 59
3. Misterele mimate 59
4. Misterele vorbite 60
5. Arnoul Gréban 62
6. Eustache Marcadé 65

SOLITARY UNIVERSITY LIBRARY

7. Jean Michel 66
8. „Actele apostolilor" de Arnoul şi Simon Gréban 68
9. Misterele sfinţilor 69
10. Treceri spre drama profană 70
11. Jacques Millet 71
12. Ultimele mistere 72

CAPITOLUL V
FORME DE TEATRU MEDIEVAL RELIGIOS ÎN ALTE ŢĂRI EUROPENE ... 76
1. Italia. „La sacra rappresentazione" 76
2. Autori italieni de „reprezentaţii sacre" 79
3. Spania. „Autos sacramentales" 81
4. Teatrul religios în Anglia 83
5. Germania 87
6. Boemia 89
7. Polonia 90
8. Rusia veche. Implicaţii dramatice în creaţia populară. Teatrul religios. Teatrul şcolar 91
9. Forme de teatru popular românesc 95

CAPITOLUL VI
PRIVIRI ANALITICE ASUPRA TEATRULUI RELIGIOS 99
1. Forma poetică 99
2. Implicaţia muzicală 100
3. Stilul 101
4. Lipsa regulilor 103
5. Amestecul tragicului cu comicul 104
6. Elementul miraculos 104
7. Personajele abstracte 105
8. Celelalte personaje 105
9. Planul de compoziţie 107
10. Anacronisme 109
11. Oglindirea vieţii şi a moravurilor 109
12. Aluzii şi reminiscenţe clasice 110
13. Semnificaţii generale 111

CAPITOLUL VII
ORGANIZAREA ŞI REPREZENTAREA SCENICĂ A DRAMELOR RELIGIOASE 112
1. Patronarea spectacolelor 112
2. Cenzurarea textelor 113
3. Actorii: amatori şi profesionişti 114
4. Confreria Pasiunii1 116
5. Pregătirea, anunţarea şi desfăşurarea spectacolelor 118
6. Punerea în scenă 120
7. Spectatorii 124
8. Declinul. Câteva judecăţi finale. 125

CAPITOLUL VIII
ÎNCEPUTURILE TEATRULUI PROFAN 129
1. Câteva generalităţi. Între drama clasică şi cea medievală 129
2. Jonglerii 130
3. Minnesingerii 135
4. Maeştrii-cântăreţi 137
5. Jocurile de carnaval.
Maeştri-cântăreţi, autori de opere dramatice 140

CAPITOLUL IX
TEATRUL PROFAN FRANCEZ ÎN EVUL MEDIU 145
1. Adam de la Halle 145
2. Moralităţile 148
3. Théodore de Bèze 156
4. Farsele 158
5. Sotisele1 166
6. Pierre Gringore 169
7. Predicile vesele şi monologurile 172
8. Priviri analitice asupra comicului medieval 174

CAPITOLULX
ACTORII COMICI ÎN TEATRUL MEDIEVAL 178
1. Chestiuni preliminarii 178
2. Confreriile comice 179
3. Basochienii 181
4. Colegienii 184
5. Spre formarea de comedieni profesionişti 185

CAPITOLUL XI
CONCLUZII ASUPRA TEATRULUI MEDIEVAL 188

CAPITOLUL XII
TEATRUL ITALIAN AL RENAŞTERII (I) 192
1. Renaşterea italiană 192
2. Teatrul italian, manifestare secundară a Renaşterii 194
3. Serbări populare; gustul pentru fapt şi spectaculozitate 196
4. Primele formaţii actoriceşti 200
5. Tragedia; constituirea genului 201
6. Gian Giorgio Trissino 202
7. Giovani Rucellai 203
8. Giambattista Giraldi 204
9. Alţi poeţi tragici 206

CAPITOLUL XIII
TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (II) 208
1. Câteva generalități 208
2. Bibbiena 209
3. Ariosto 211
4. Pietro Aretino 213
5. Giovanni Maria Cecchi 217
6. Anton Francesco Grazzini 218
7. Alessandro Piccolomini 219
8. Giovan Battista Gelli 220
9. Comedia populară; Angelo Beolco 221
10. Alți autori comici 223

CAPITOLUL XIV
TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (III) 224
1. Înălțimi și mizerii într-un moment de apogeu 224
3. Comediile mai puțin importante 227
4. Mătrăguna 228
5. Personaje, moravuri 231

CAPITOLUL XV
TEATRUL ITALIAN AL RENAȘTERII (IV) 235
1. Pastorala; evoluția ei spre forma dramatică 235
2. Giovan Battista Guarini 237
3. Torquato Tasso; omul și scriitorul 238
4. Aminta 240
5. Urmări. Prefigurarea spectacolului de operă 244

CAPITOLUL XVI
COMMEDIA DELL'ARTE 246
1. Origini 246
2. Trăsături generale 247
3. Subiectele 248
4. Personajele 249
5. Scenografia 252
6. Satira socială 252
7. Evoluție și sferă de influență 253
8. Perspective 256

CAPITOLUL XVII
TEATRUL FRANCEZ AL RENAȘTERII (I) 257
1. Condiții istorice 257
2. Priviri generale asupra Renașterii franceze 258
3. Mesajul Pleiadei 261
4. De la teatrul medieval la teatrul Renașterii 262
5. Greutăți în calea începuturilor. Primele reprezentații 265

CAPITOLUL XVIII
TEATRUL FRANCEZ AL RENAŞTERII (II) **268**
1. Teorii asupra tragediei 268
2. Etienne Jodelle 272
3. Jacques Grévin 275
4. Jean de la Taille 276
5. Robert Garnier 277
6. Manifestări de declin 282
7. Priviri de încheiere 285

CAPITOLUL XIX
TEATRUL FRANCEZ AL RENAŞTERII (III) **288**
1. Preliminarii 288
2. Imitaţii clasicizante 289
3. Etienne Jodelle 290
4. Jacques Grévin 292
5. Rémy Belleau 293
6. În căutarea unei forme noi 294
7. Jean de la Taille 296
8. Pierre Larivey 297
9. Odet de Turnèbe 299
10. François d'Amboise 300
11. Fenomene de decadenţă 301
12. O altă influenţă italiană: pastorala 302
13. Priviri de încheiere 303

CAPITOLUL XX
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (I) **305**
1. O ţară de extreme 305
2. „Secolul de aur" 308
3. Creaţia de teatru 310
4. Actori, organizări scenice, public, aspecte generale 312

CAPITOLUL X
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (II) **316**
1. Prime documente dramatice spaniole 316
2. Fernando de Rojas; La Celestina 317
3. Juan del Encina 320
4. Torres Naharro 323
5. Lope de Rueda 325
6. Juan de Timoneda 328
7. Gerónimo Bermudez 329
8. Juan de la Cueva 329
9. Gil Vicente 330
10. Luis de Camões 336
11. Alţi reprezentanţi ai şcolii portugheze:

Sá de Miranda şi Antonio Ferreira 338
12. Perspective 340

CAPITOLUL XXII
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (III) 342
1. Viaţa 342
2. Idei asupra artei dramatice 343
3. Creaţia dramatică 344
4. Priviri generale 348

CAPITOLUL XXIII 350
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (IV) 350
1. Viaţa şi omul 350
2. Opera 353
3. Doctrinarul de teatru 356
4. Teatrul religios; intervenţii laice 359
5. Teatrul istoric 361
6. Teatrul de moravuri şi sentimente 366
7. Judecăţi finale 377

CAPITOLUL AL XXIV
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (V) 382
1. Carenţe politice şi sociale; culteranismul;
teatrul, factor de rezistenţă naţională 382
2. Gullén de Castro 384
3. Guevara 385
4. Montalbán 387
5. Mira de Amescua 388
6. Alarcón 388
7. Rojas Zorrilla 392
6. Moreto 394

CAPITOLUL XXV
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (VI) 397
1. Omul 397
2. Tendinţe şi trăsături caracteristice 398
3. Dramaturgul religios 399
4. Dramaturgul istoric 400
5. Pictorul de moravuri 401

CAPITOLUL XXVI
TEATRUL IBERIC AL RENAŞTERII (VII) 408
1. Aspecte biografice 408
2. Cu privire la reconstituirea operei 410
3. Dramaturgul epocii sale 410
4. „Punctul de onoare" 412

5. Poetul catolic 414
6. Drame istorice 420
7. Drame pasionale 422
8. Drame filozofice 425
9. Comedii de capă şi spadă, piese mitologice, entremeses 428
10. Posteritatea poetului 430
11. Declinul teatrului spaniol. Priviri de încheiere. 432

BIBLIOGRAFIE **435**

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Tehnoredactare şi pregătire offset: Editura AIUS

Format 16/70 x 100; Coli de tipar: 30,5
Bun de tipar: septembrie 2002; Apărut: noiembrie 2002

Tipărit la Imprimeria Editurii AIUS Craiova
tel/fax: 0251-196136; 0722-214373

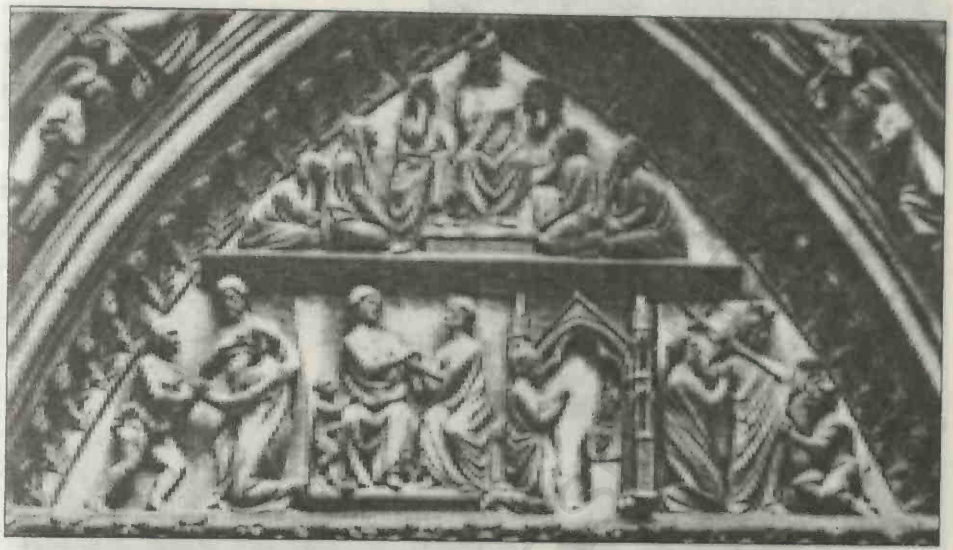
PLANŞE





BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Miracolul sfântului Teofil.
Sculptură pe portalul de nord al catedralei Notre-Dame de Paris.

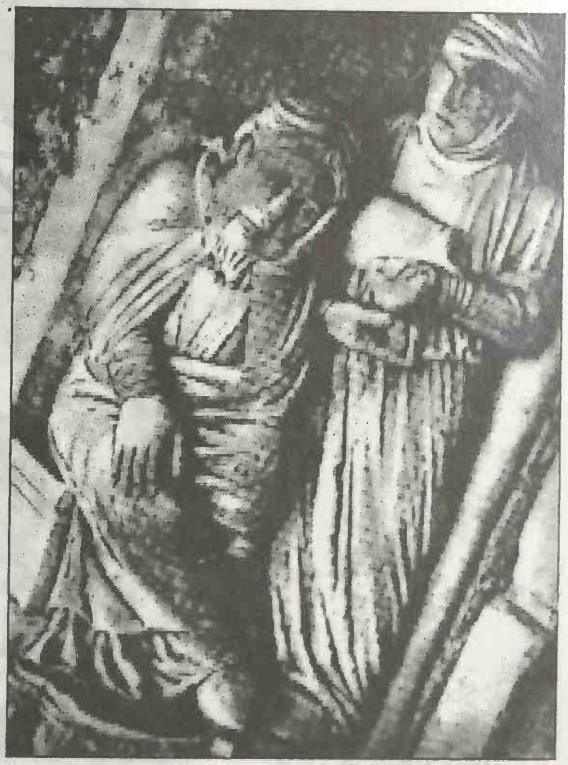


Şcolari parizieni.
Medalion, portalul catedralei
Notre-Dame de Paris.

BCUIASI/CENTRAL

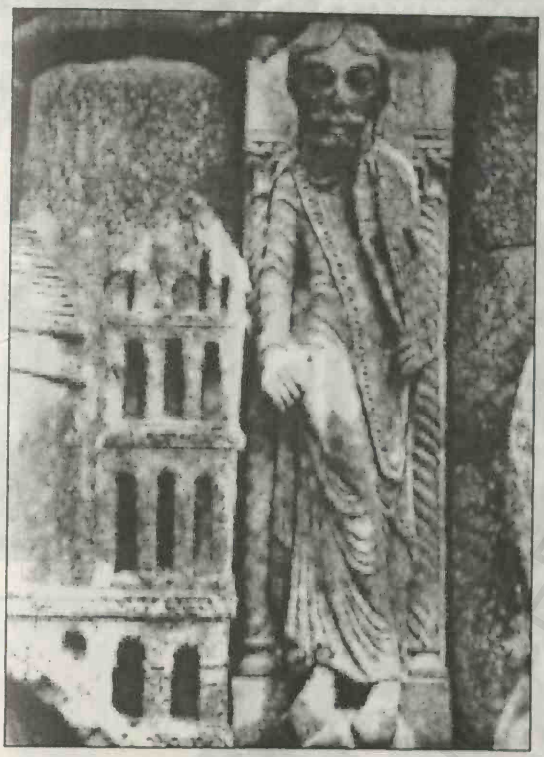


Un poet. Basorelief pe portalul de sud al catedralei din Reims.



Scenă de viață burgheză din secolul al XIII-lea (sculptură pe portalul de nord al catedralei din Chartres).

CUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

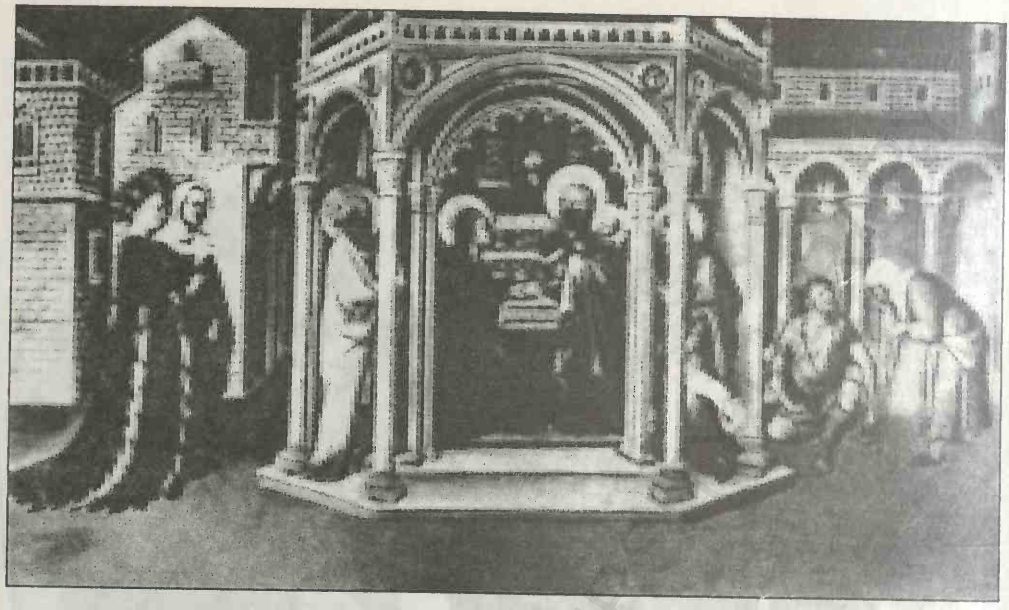


Muzician din secolul al XII-lea, pe faţada catedralei din Chartres.

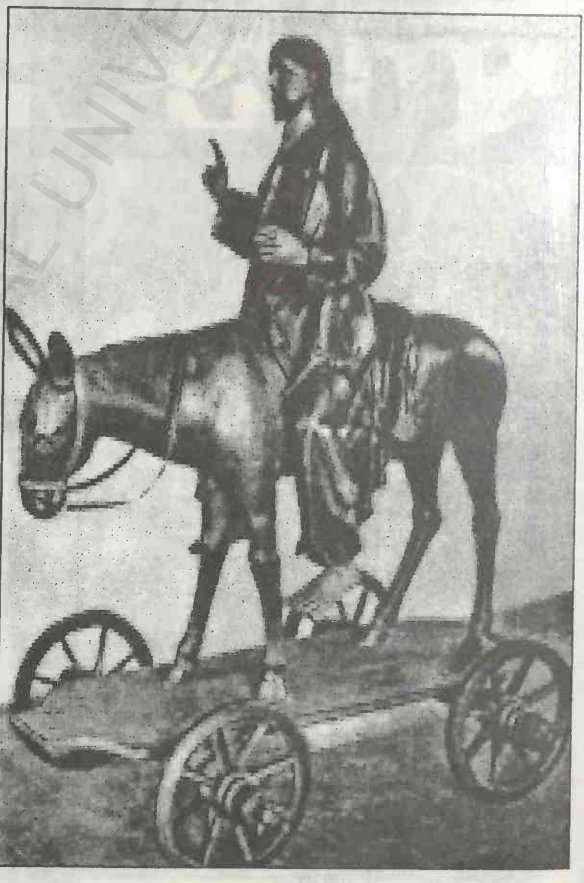


Tipuri ideale de cavaler şi de învăţat (clerc), figurate pe faţada catedralei din Chartres.

BCUIAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Prezentarea în templu.
Scenă medievală, după pictura lui Gentile da Fabiano.



Statuie pe roate a lui Isus Cristos călare pe măgar, folosită în dramele liturgice şi în procesiunile religioase din Duminica Floriilor (originalul, din secolul al XVI-lea, la Muzeul Schnütgen din Colonia).



Magii consultă pe regele Irod. Sculptură din secolul al XIII-lea inspirată din reprezentațiile dramatice de mistere, pe fațada catedralei Notre-Dame de Paris.

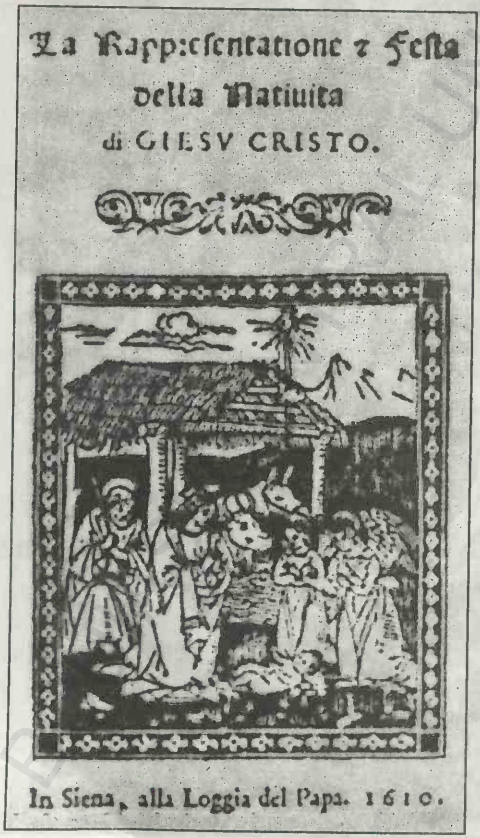


Imaginea lumii în concepția medievală (Bibl. Naț., Paris).

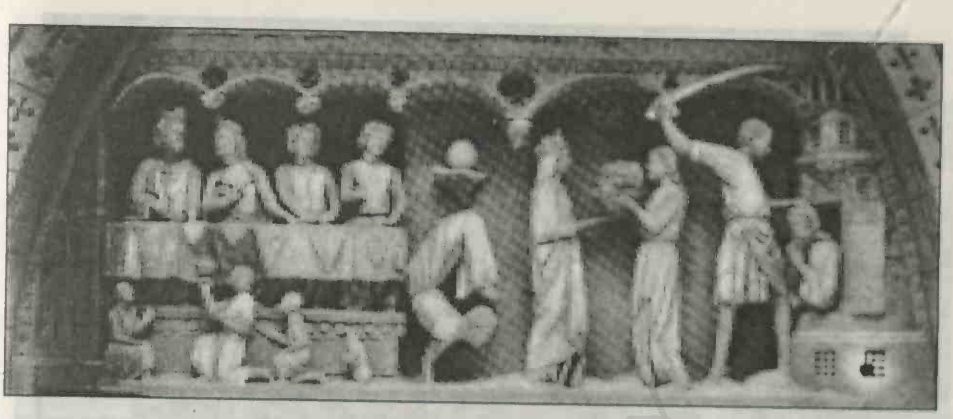
BCU IAȘI



Scenă miracol: barca „nebuniei".
După o stampă din 1530.



Ilustrație la o sacra rappresentazione
toscană, 1610.



Dansul Herodiadei. Figurare pe timpanul portalului Saint-Jean, catedrala din Rouen.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Sus: Regina Portugaliei condamnată la arderea pe rug.
Jos: Papa, împăratul și fiica împăratului lângă Robert Diavolul. Scene de miracol (Bibl. Naț. Paris).



Miracolul călugăriței care a părăsit mănăstirea (Bibl. Naț., Paris).





Miracolul femeii pe care Fecioara a păzit-o împotriva mării la Mont Saint-Michel (Bibl. Naț., Paris).



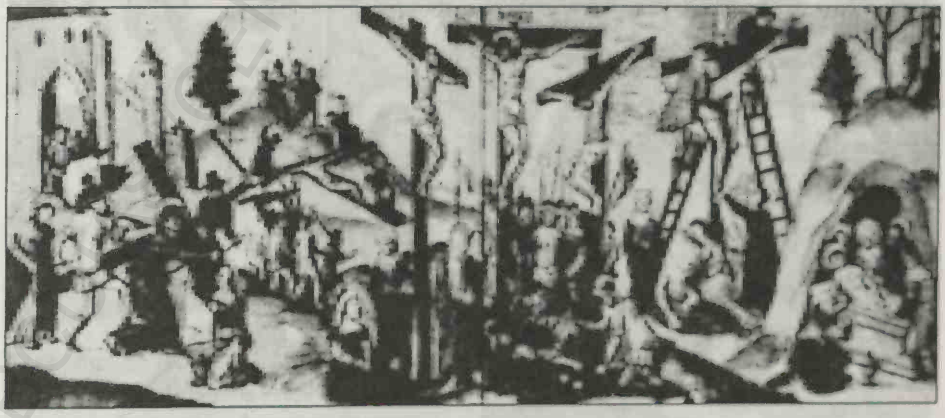
Sufletul omenesc, între îngerul cel bun și spiritul rău. Frontispiciul unei moralități engleze.



Scena misterului de la Valenciennes.



Ioachim și Ana, părinții Fecioarei.
Scene din misterul Pasiunii reprezentat în 1547 la Valenciennes (Bibl. Naț., Paris).



Răstignirea și îngroparea. Scene din același miracol.



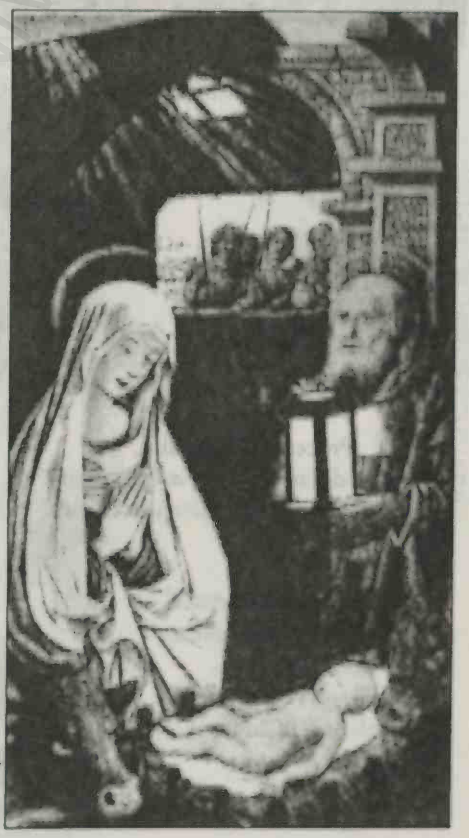
Ospățul lui Irod şi tăierea capului lui Ioan-Botezătorul, după manuscrisul Pasiunii din Valenciennes.



Buna-Vestire, după manuscrisul Pasiunii din Valenciennes.

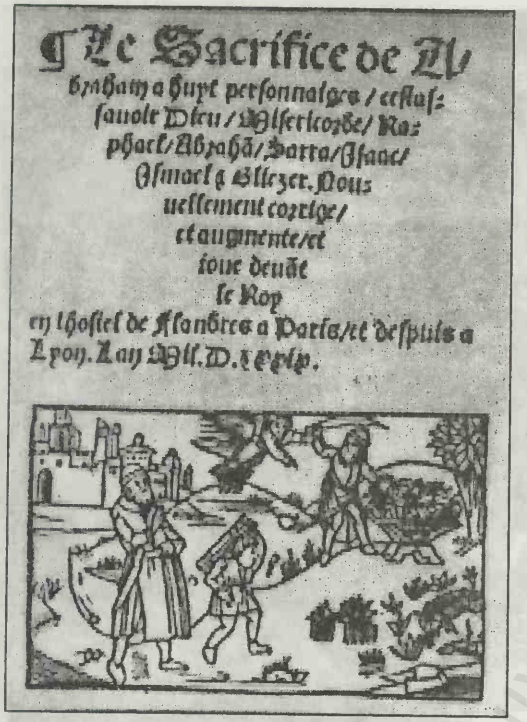


Punerea în mormânt.
Scenă din reprezentarea unui mister al Pasiunii. figurare în piatră, din 1492 (domul din Mainz).



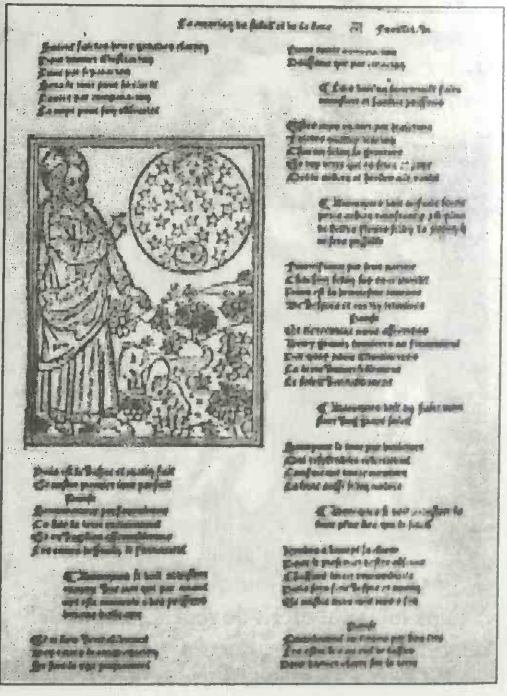
Nativitatea.
Miniatură de Jean Bourdichon (sec. XV) după modelul oferit de reprezentațiile religioase (personaje, decoruri, accesorii).

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



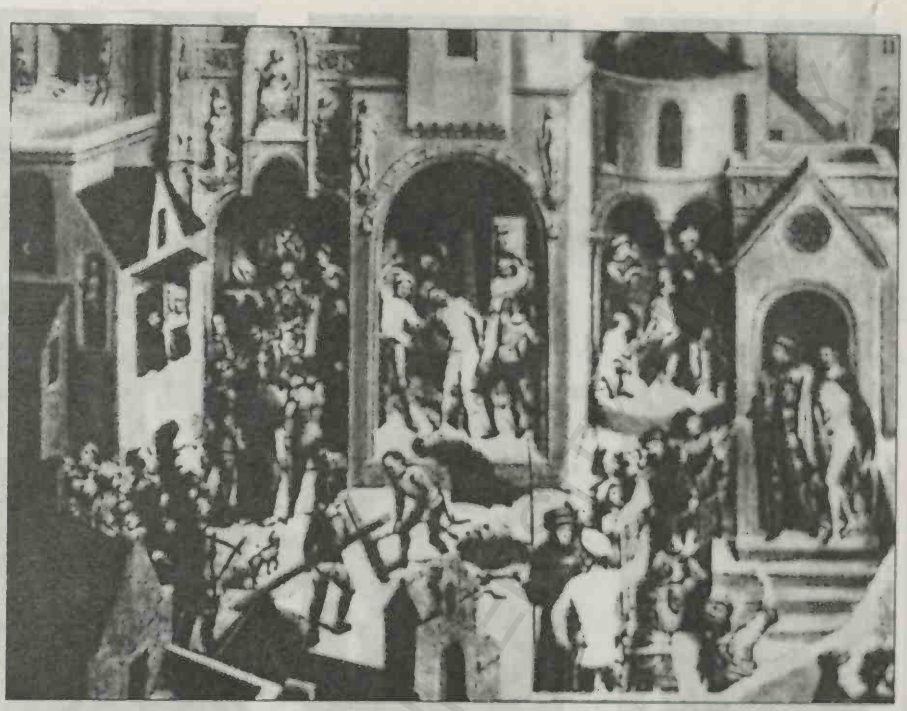
Le Sacrifice de Ab-
raham a huyt personnaiges / cestas-
savoir Dieu / Michel cõte / Ra-
phael / Abraha / Sarra / Isaac /
Ismael & Eliezer. Nou-
vellement corrigé /
et augmenté / et
joue deuãt
le Roy
en l'hostel de Flandres a Paris / et depuis a
Lyon. L'an Mil. D. xxxix.

Sacrificiul lui Abraam.
Titlu de miracol, cu enumerarea
personajelor (Bibl. Naț., Paris).

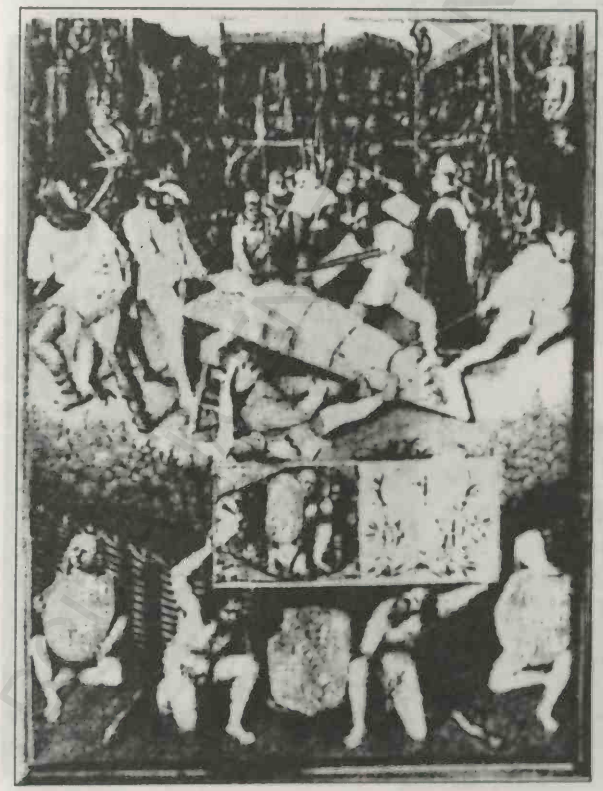


Procesul Paradisului.
O pagină din miracolul *Facerea Lumii*.
Textul cuprinde și indicații scenice.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

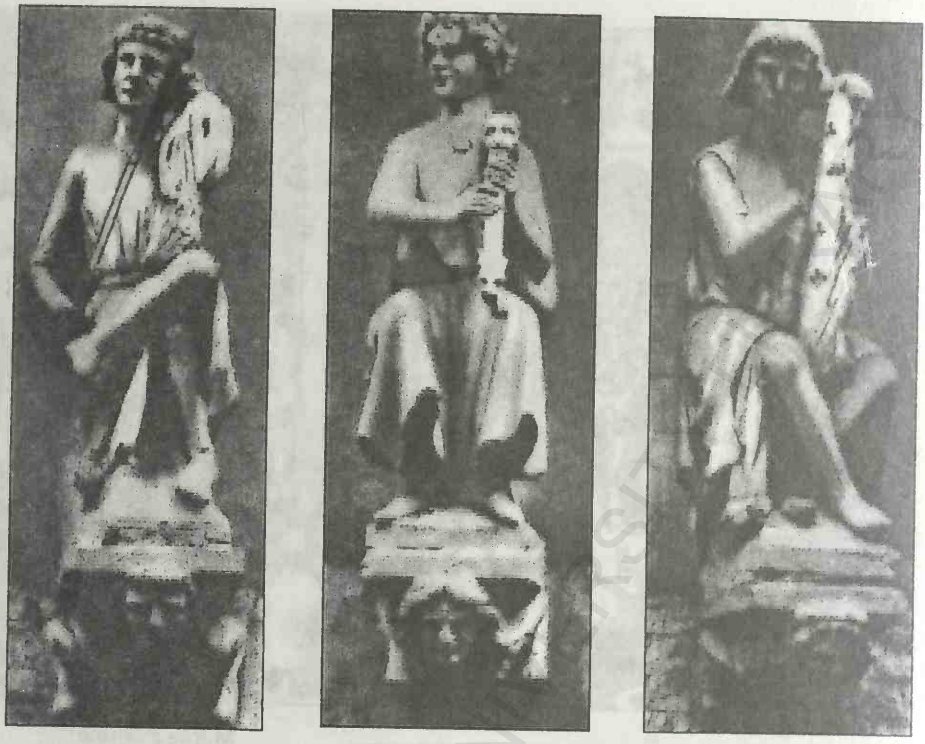


Marea Pasiune.
Pictură din 1484 de Hans Memling (Muzeul din Turin).



Martiriul sfintei Apolina, moment din reprezentarea unui mister.
Miniatură de Jean Fouquet (secolul al XVI-lea).

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Menestreli, pe fațada catedralei din Reims.



Muzica, figurată simbolic pe fațada catedralei din Chartres (sec. XII).

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITARĂ



Jongler punând să danseze o maimuță.
Sculptură din secolul al XIII-lea, pe un portal
al catedralei din Rouen.



Cântăreți din violă.
După manuscrise franceze din secolele
XIII și XIV.



Trubaduri:
Aimeric de Peguillan (sus stg.),
Perdigon (sus dr.),
Bernard de Ventadour (jos stg.),
Jacme, rege al Aragonului (jos dr.).
Manuscrise la Bibl. Naț, Paris.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Călugărița Hrotswith oferă scrierile sale lui Otto cel Mare și episcopului Wilhelm von Mainz.
Gravură în lemn de Albrecht Dürer, în ediția din 1501.



Conversiunea curtezanei Thais de către ermitul Pafnutius.
Gravură în lemn, ediția din 1501, a operelor lui Hrotswith.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Maestrul cântăreț Wilhelm Weber din Heidelberg (din lucrarea *De civitale Noribergensis commentaria* de Johann Christoph Wagenseil, Altdorf 1697).



Frontispiciul unui joc de carnaval de Hans Folz. Publicat fără dată la Nürnberg.

B.C.U. M. EMINESCU IAȘI



Regele Basoche-ului. Sigilul corporației. (Bibl. Naț., Paris).



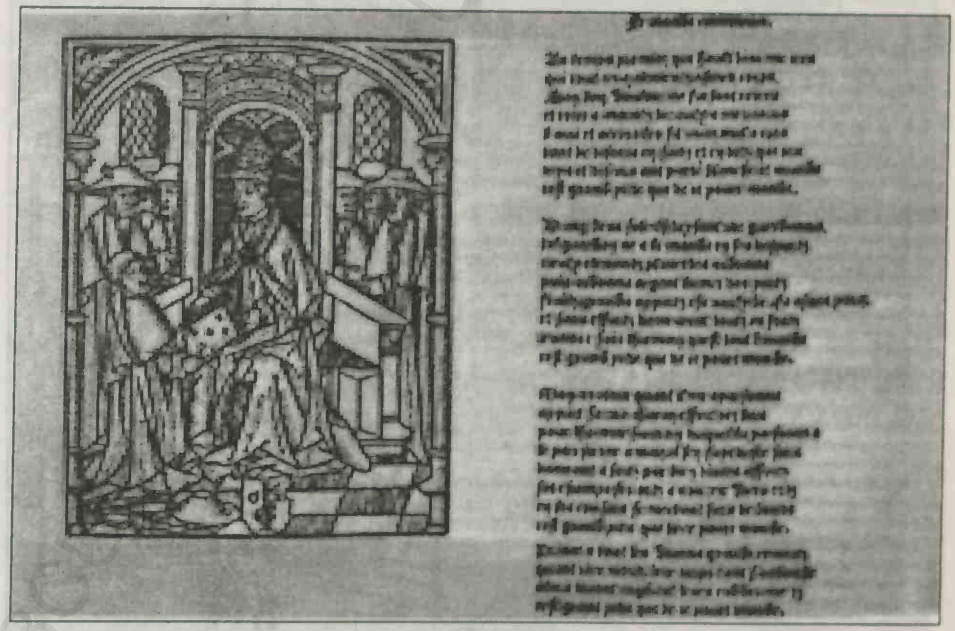
Scenă de teatru medieval german târziu.



Fanteziile lui Mère-sotte. Vignetă pe o colecție de sotise (Bibl. Naț., Paris).

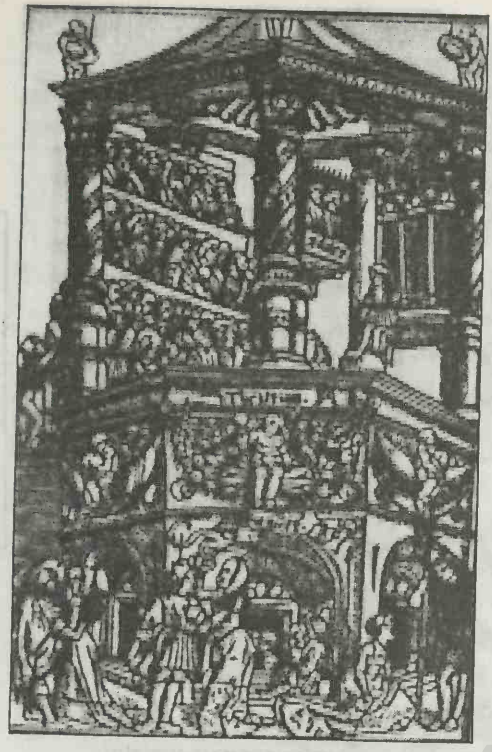


Pagina de titlu a sotisei de mai jos cu enumerarea personajelor.

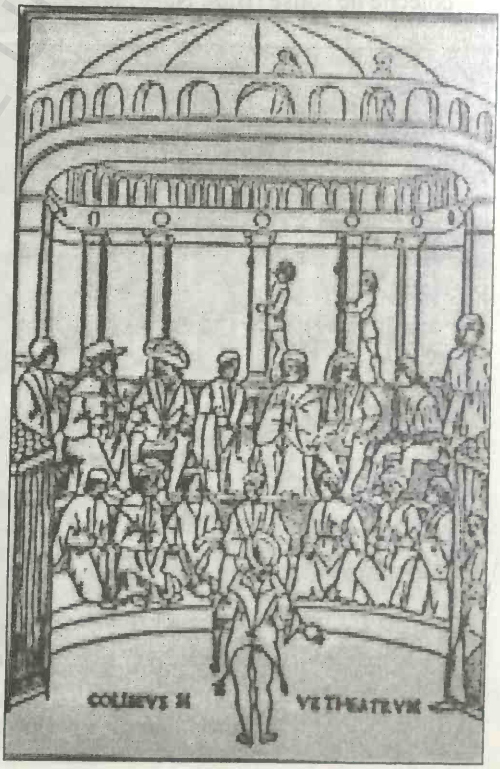


Frontispiciul și prima pagină dintr-o sotisă cu opt personaje (sec. XV). Autorul oferă papei cartea sa (Bibl. Naț., Paris).

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

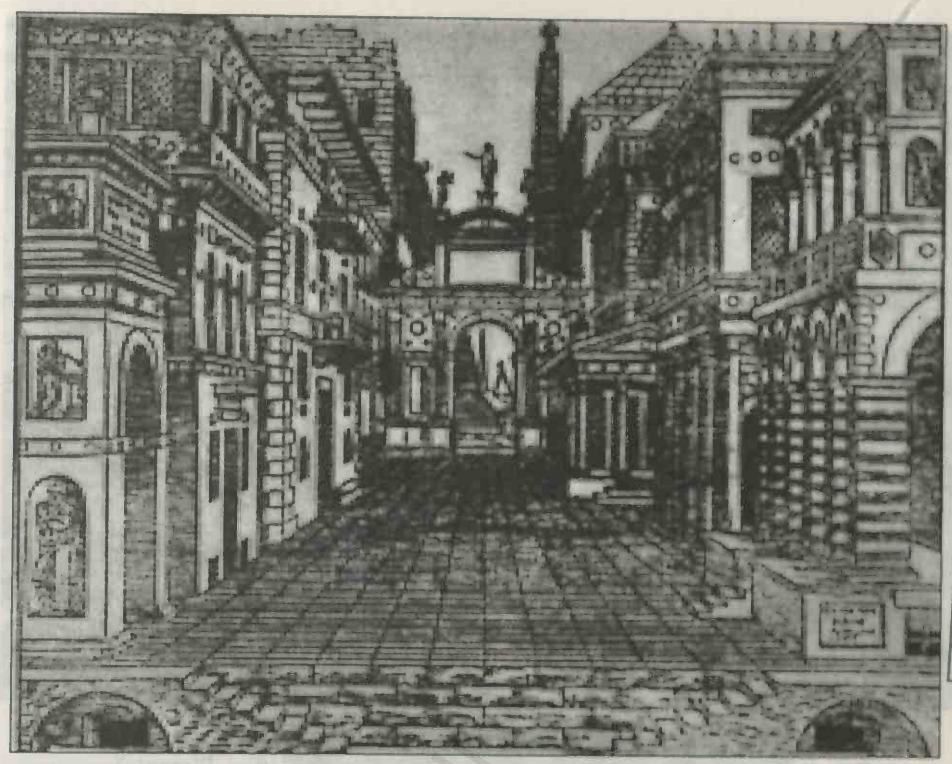


Scena romană, văzută de umaniști la sfârșitul secolului al XV-lea. Frontispiciu la o ediție de Terențiu din 1493.



Scenă dintr-o comedie de Plaut văzută de umaniștii italieni din secolul al XV-lea. Veneția, 1511.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Decor de tragedie, secolul al XVI-lea.



Indicații de joc, cu linii directoare pentru spectatori. Din ediția Terențiu a lui J. Grüninger, 1496.

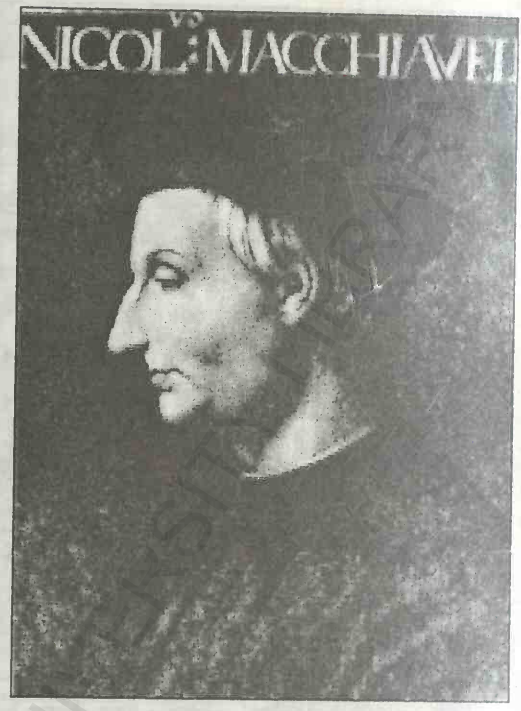
Indicații de joc, cu linii directoare pentru spectatori. Din ediția Terențiu a lui J. Grüninger, 1496.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

BCU IAȘI/CENTRAL U



Pietro Aretino. Portret de Tizian.
(Galeria Pitti, Florența).



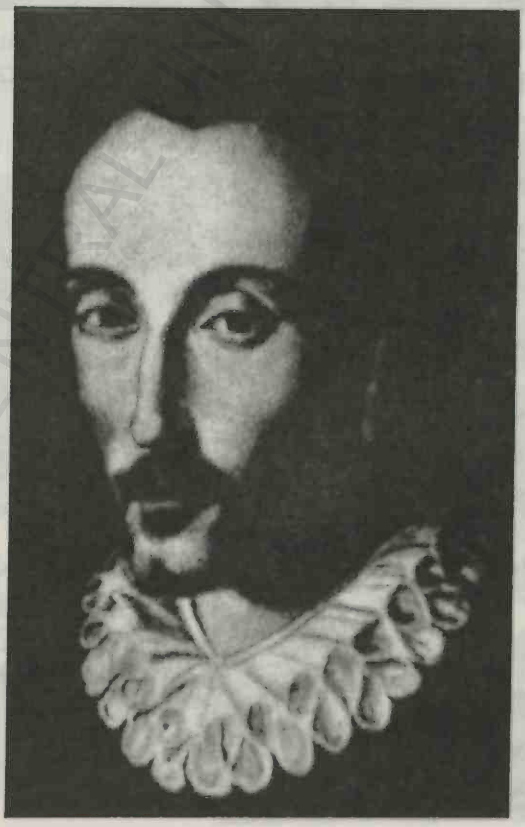
Niccolò Machiavelli. Autor necunoscut
(Galeria Uffizi, Florența).



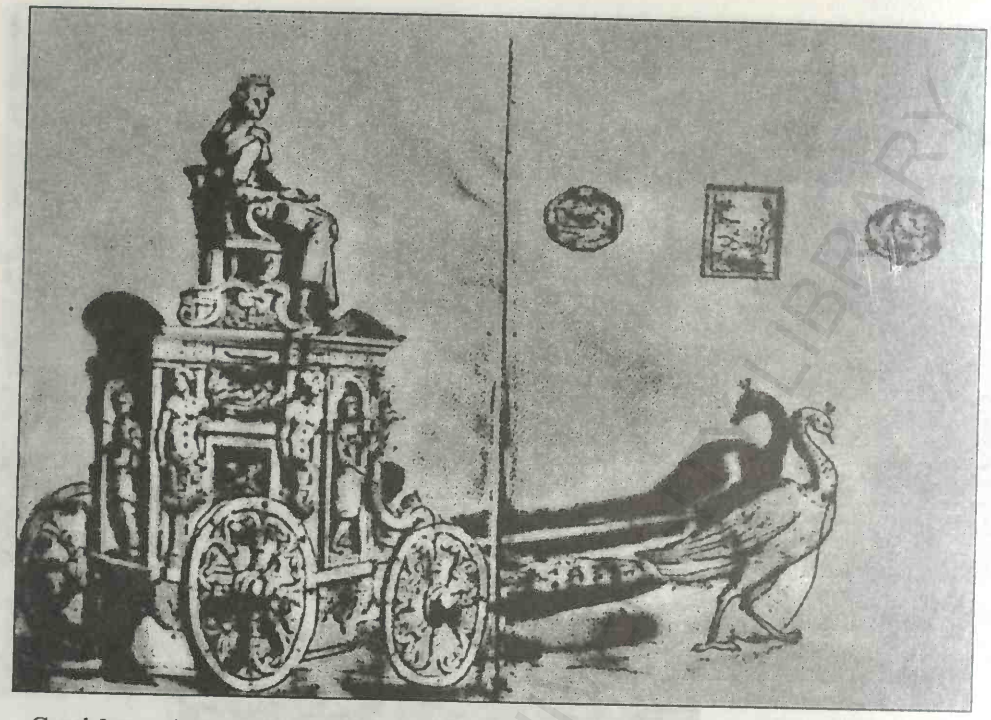
Lodovico Ariosto.
Portret de Tizian.
(Galeria Națională,
Londra).



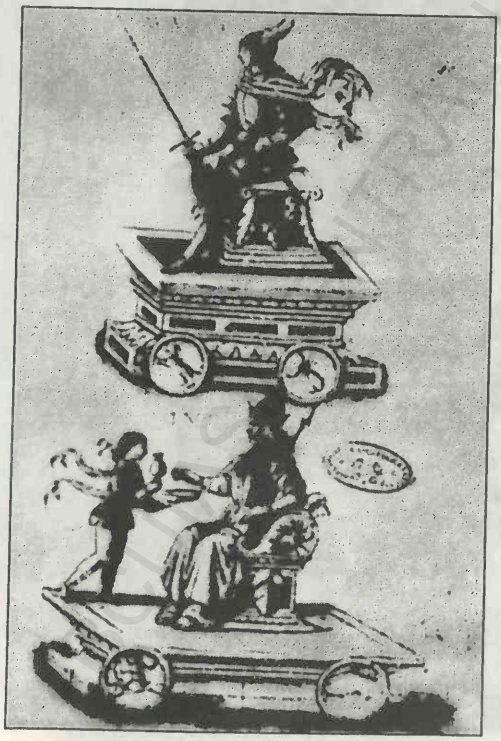
F. Leclerc: scene din *Aminta* de Torquato Tasso (Amsterdam, 1678).



Torquato Tasso. Portret de Allori (Galeria Uffizi, Florența).



Carul Junonei. Desen de Vasari, pentru un intermezzo reprezentat la Florența, în 1565, cu prilejul nunții lui Francesco de Medici cu Ioana de Austria (Galeria Uffizi, Florența).



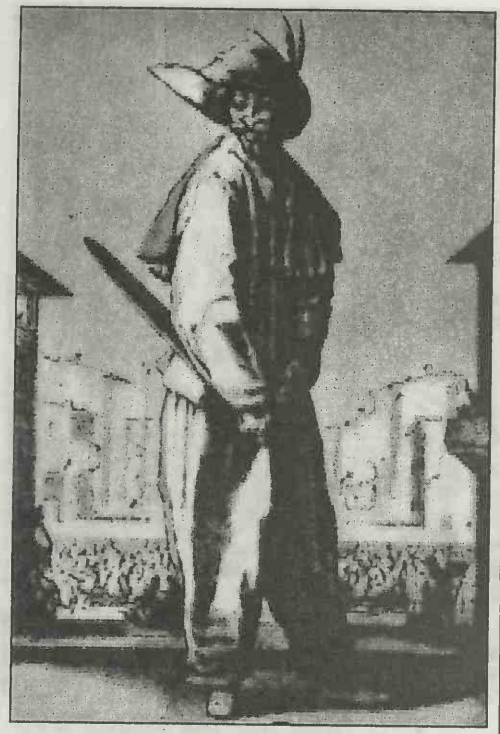
Scene jucate pe estrade mobile, la Pesaro (Italia), în 1476, cu ocazia unei nunți ducale. Sus: Marte; jos: Jupiter și Ganimed (Bibl. Vaticanului, Roma).



Scene de comedie italiană în Franța, secolul al XVI-lea. (Muzeul Național, Stockholm).



B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI



Scapin, după un desen de Jacques Callot.

Pantalone,
după un desen de Jacques Callot.





Personajul Gandolin, din trupa de actori de la teatrul du Marais, Paris.

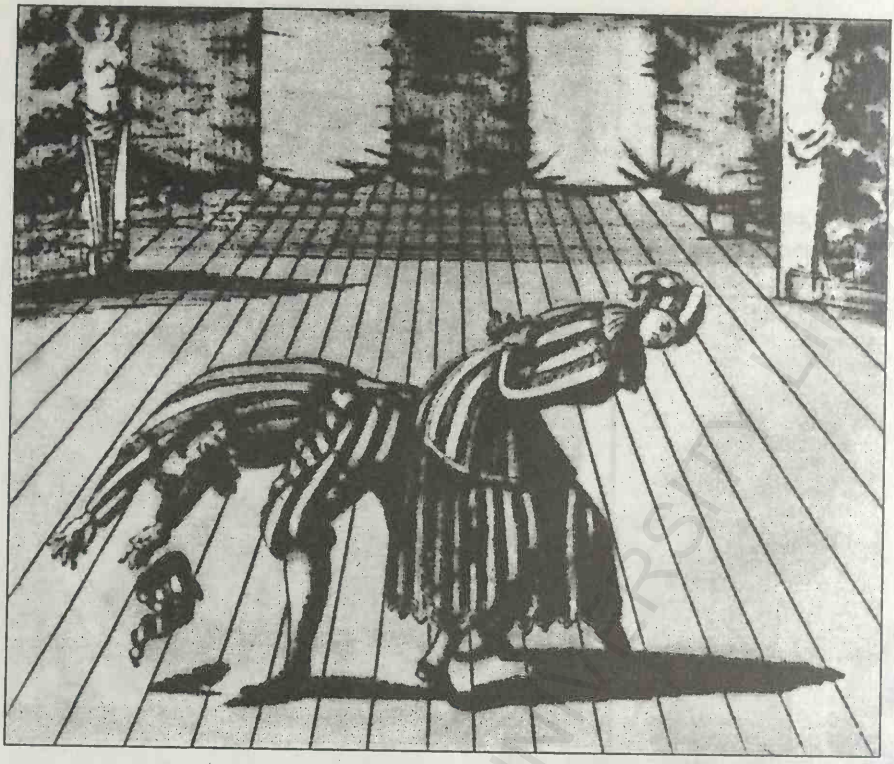
Ruzzante



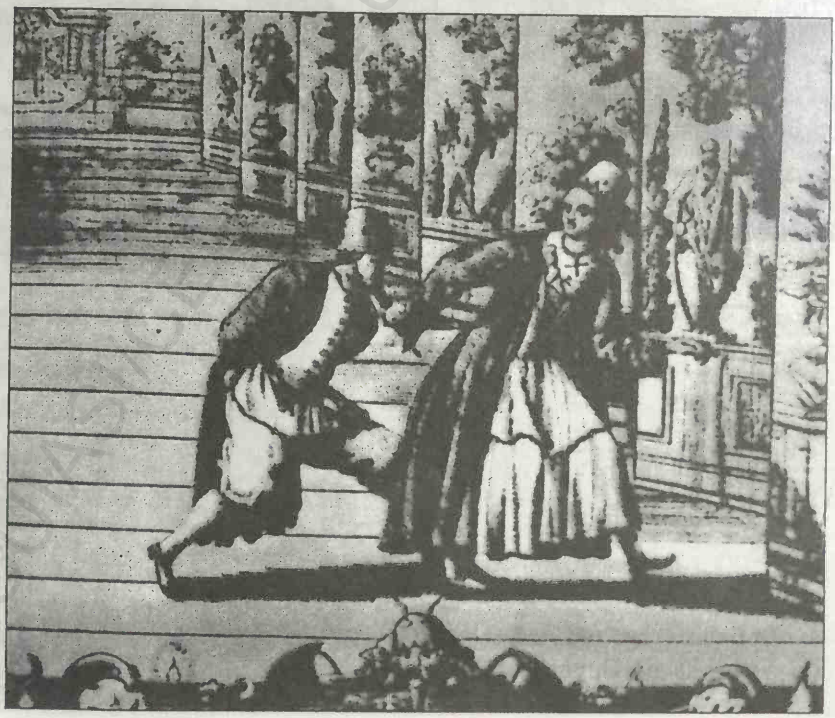


Buffet, variantă franceză a personajului Birghella.

BCUIASI/CENTRAL_UNIVERSITARA



Scene-tip de comedie italiană în Germania. gravuri de Georg Peischner, Nürnberg, 1710.





Robert Garnier.
Portret de Rabel gravat de C. de Mallery
(Bibl. Naț., Paris).



Clement Marot.
Gravură de René Boivin
(Bibl. Naț., Paris).

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY
B.C.U. M. EMINESCU IAȘI



Membrii Pleiadei.



Frontispiciu la ediția din 1609 a operelor lui Ronsard.

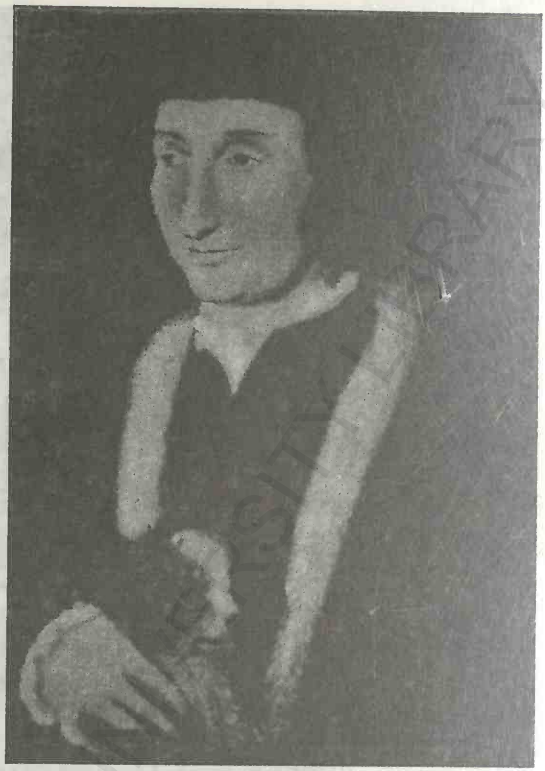


B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

Scenă dintr-o perioadă târzie a *Commediei dell'arte*.

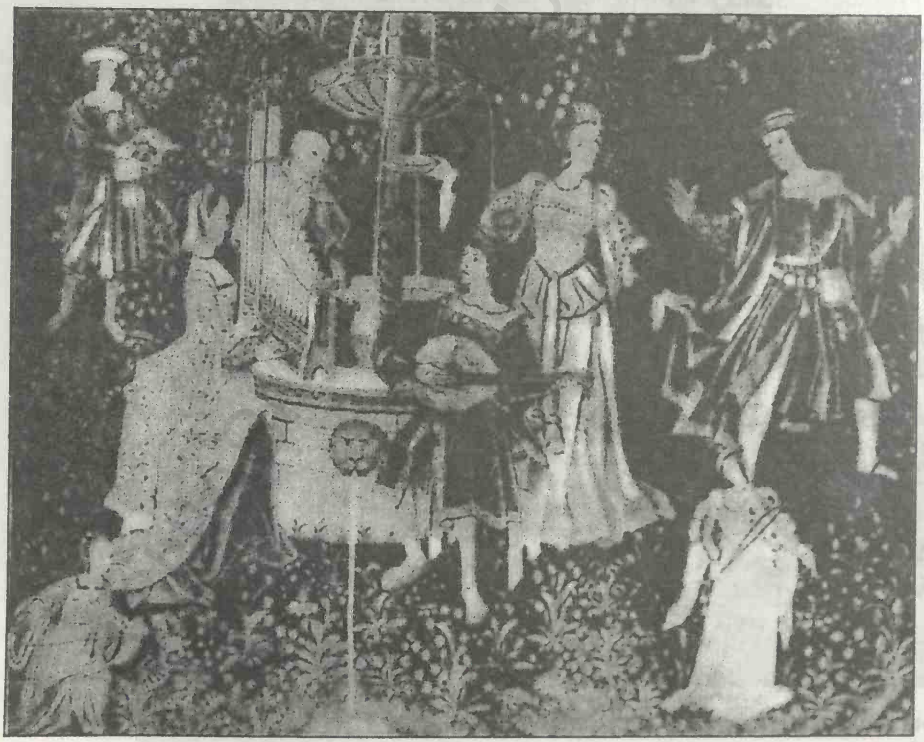


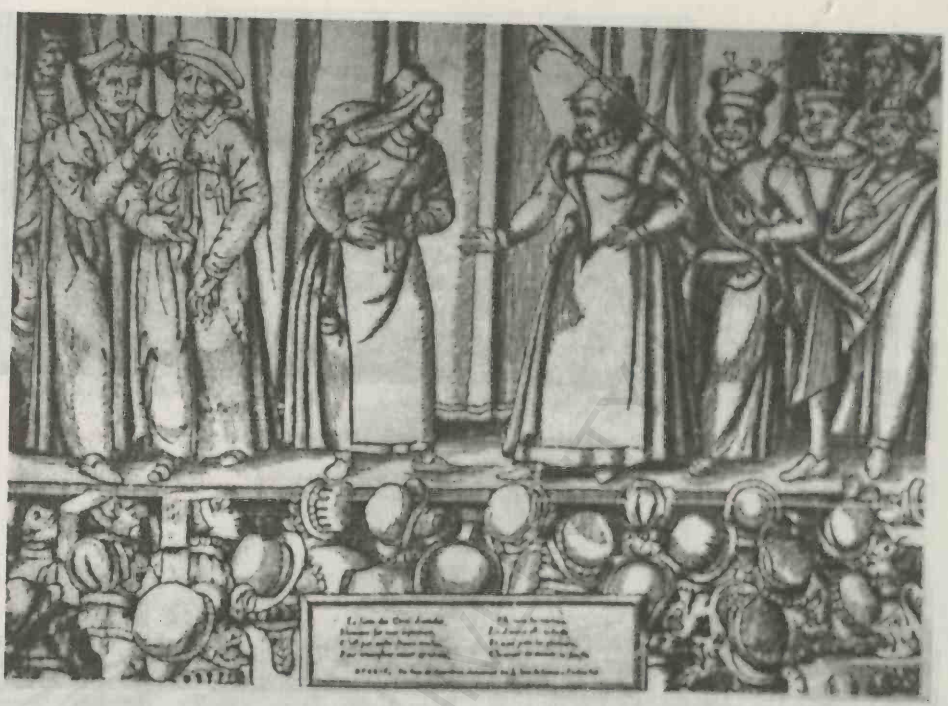
Dominique sugerează abatelui Santeuil celebra definiție a comediei: Castigat ridendo mores. (Stampă din colecția teatrală Rasi, Roma).



Marguerite de Navarre
(Muzeul Condé, Chantilly).

Tapiserie franceză de la începutul secolului al XVI-lea, reprezentând scene din Renaştere
(Musée des Gobelins, Paris).





Scenă de teatru comic în secolul al XVI-lea.
Gravură de Jean de Gourmont
(Bibl. Naț., Paris).



Scenă de scamatori pe un teatru improvizat. Miniatură dintr-un manuscris din prima parte a secolului al XVI-lea (Bibl. din Cambrai).



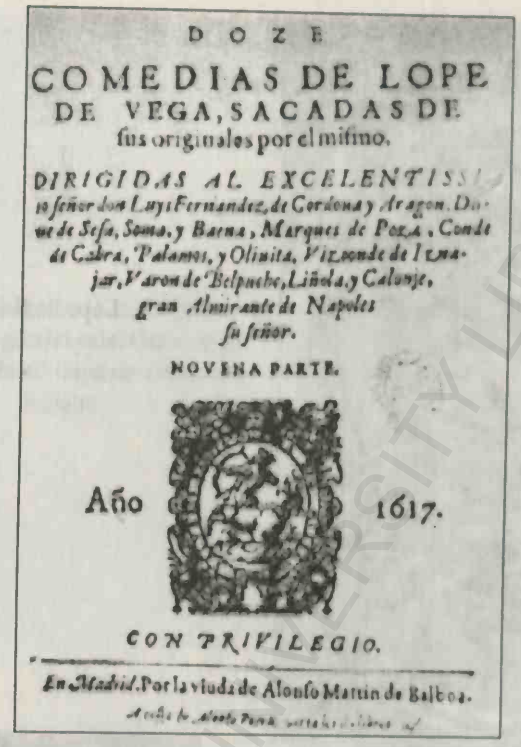
Dans pastoral (manuscris latin din sec. XV).



Frontiscipiu al unei ediții *Celestina* din 1514, Valencia.



Juan de la Cueva (Bibl. Naț., Madrid).



DOZE
COMEDIAS DE LOPE
DE VEGA, SACADAS DE
sus originales por el mismo.

DIRIGIDAS AL EXCELENTISS.
mo señor don Luys Fernandez de Cordoua y Aragon. Duque de Sesa, Soma, y Baena, Marques de Poza, Conde de Cabra, Palamos, y Oliuita, Vizconde de Iznajar, Varon de Belpuche, Liñola, y Calonje, gran Almirante de Napoles su señor.

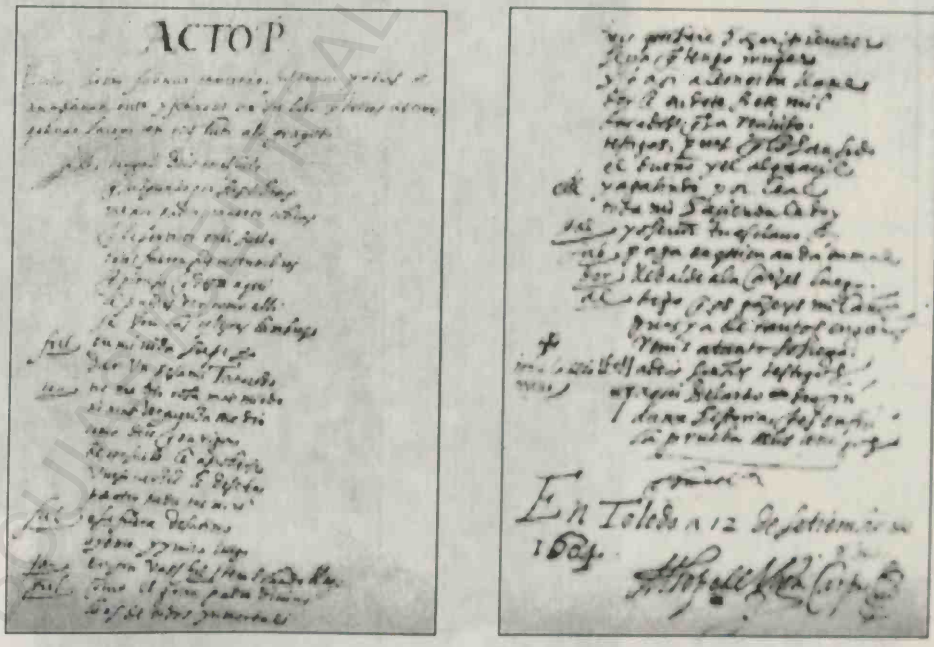
NOVENA PARTE.

Año 1617.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin de Balboa.

Pagină de titlu, în partea a 9-a din *Comediile lui Lope de Vega*. Ediție din 1617.



Manuscris dramatic al lui Lope de Vega (Bibl. Naț., Madrid).

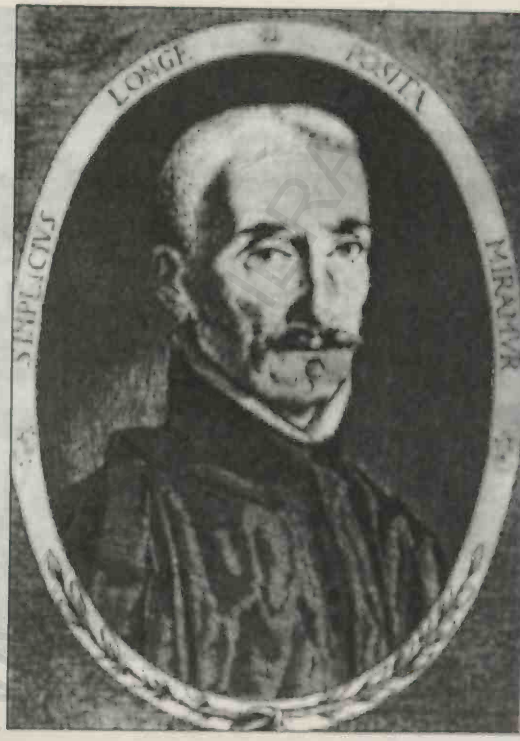


Lope de Rueda.

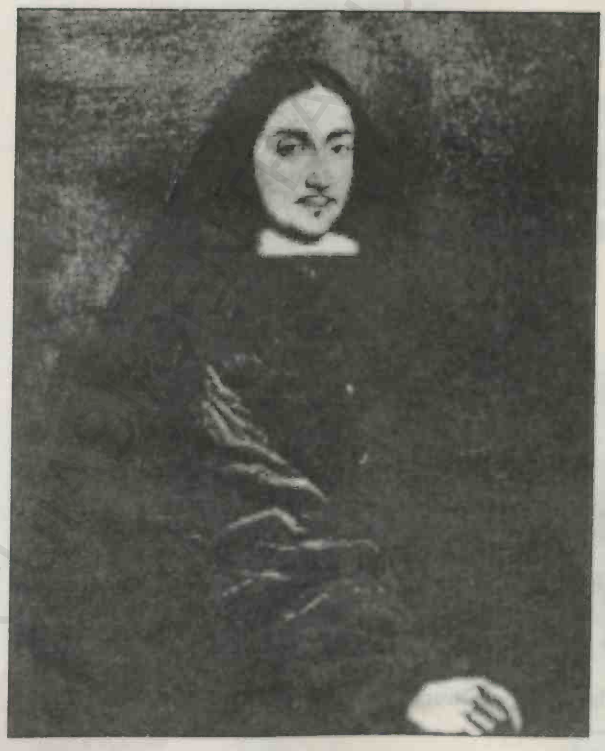


Calderón de la Barca.

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



Lope de Vega în 1625, în plină strălucire a gloriei sale. Gravură de Perret, probabil după un tablou de Ribalta.

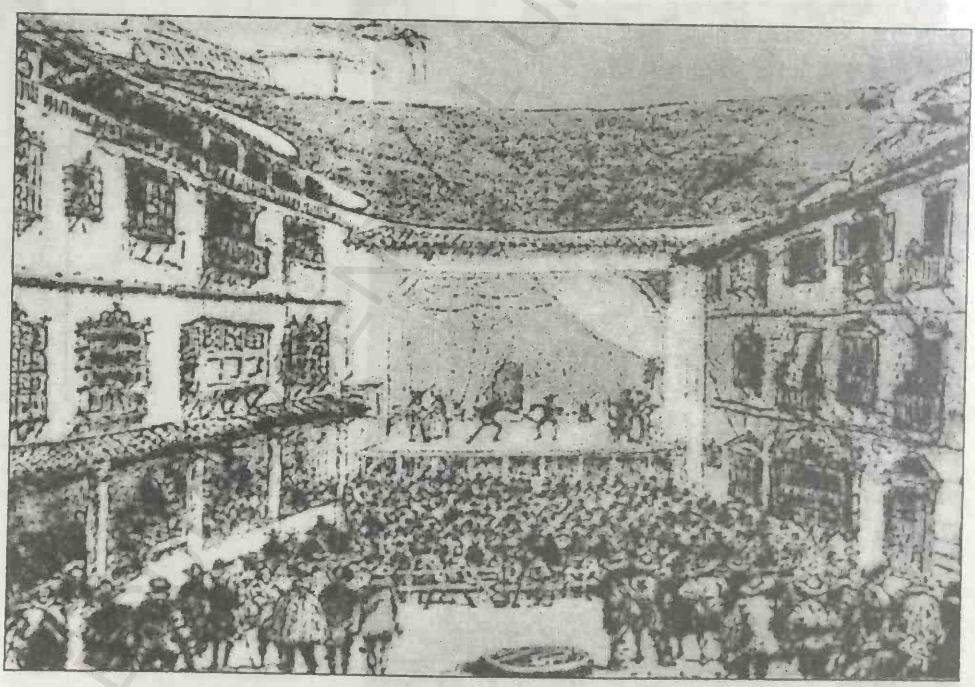


Alarcón, de Carreño.

B.C.U. "M. Eminescu" Iași



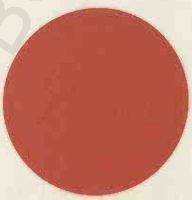
Teatru la Madrid, secolul al XVI-lea.



Scenă de teatru improvizată, în cursul unui cortegiu, secolul al XVI-lea.

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

BCUIAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY



229358



ISBN 973-9490-59-X
ISBN 973-9490-78-6